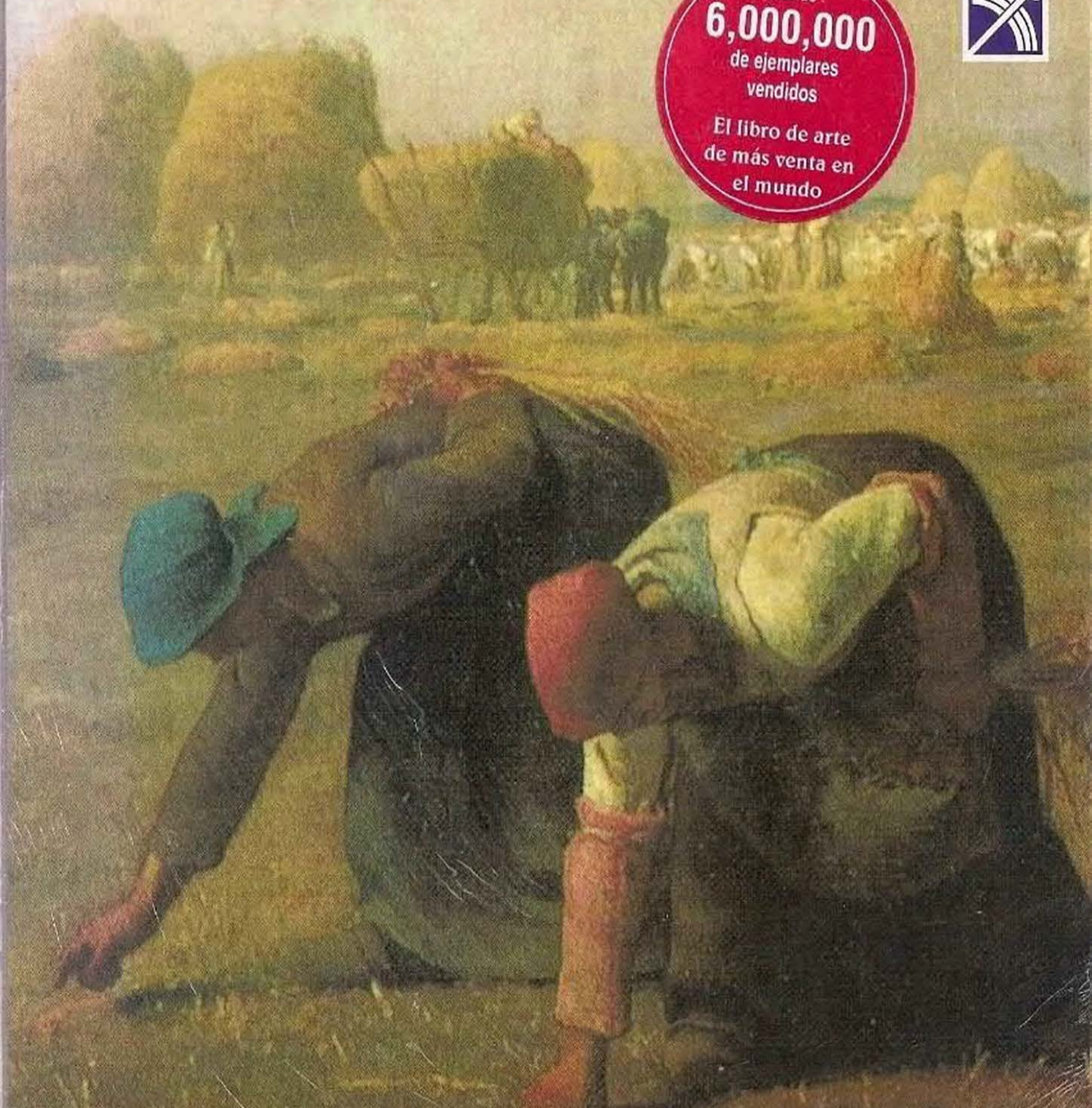
CONACULTA

DIANA

más de
6,000,000
de ejemplares
vendidos

El libro de arte
de más venta en
el mundo



La HISTORIA del ARTE

CONTADA POR E. H. GOMBRICH

LA HISTORIA DEL
Arte

E. H. GOMBRICH

LA HISTORIA DEL
Arte

CONACULTA

EDITORIAL DIANA
MEXICO

Índice de capítulos

PREFACIO

Este libro se dirige a todos aquellos que sienten la necesidad de una primera orientación en un terreno fascinante y extraño. Desea mostrar a los recién llegados a él los yacimientos de este terreno sin abrumarles con pormenores; confío en facilitarles algún orden inteligible dentro de la abundancia de nombres, épocas y estilos que colman las páginas de obras más ambiciosas, y prepararles así para que consulten libros más especializados. Los lectores en quienes ante todo y principalmente he pensado al proyectar y escribir esta obra son los jóvenes que acaban de descubrir el mundo del arte por sí mismos. Pero nunca he creído que los libros para jóvenes deban diferenciarse de los libros para adultos, salvo en que se las han de ver con críticos más exigentes, muy rápidos en descubrir y delatar cualquier indicio de jerga pretenciosa o falso sentimentalismo. Conozco por experiencia que tales defectos pueden hacer que algunas personas desconfíen de todos los escritos sobre arte durante el resto de sus vidas. Me he esforzado sinceramente en eludir esas añagazas y emplear un lenguaje sencillo, aun a riesgo de parecer un intruso o profano en la materia. Confío en que los lectores no atribuirán mi decisión de servirme del mínimo de los términos convencionales, propios de los historiadores de arte, a ningún deseo por mi parte de *descender* hasta ellos. ¿Acaso no son, con mayor motivo, los que abusan de un lenguaje *científico* —no para ilustrar sino para impresionar al lector— quienes *descienden* hasta nosotros como si vinieran de las nubes?

Aparte de esta decisión de restringir los términos técnicos, al escribir este libro he tratado de seguir un cierto número de reglas específicas, las cuales me he impuesto a mí mismo y que, si bien han hecho más difícil mi tarea de escritor, pueden hacer más fácil la del lector. La primera de estas reglas fue no escribir acerca de obras que no pudiera mostrar en las ilustraciones; no quería que el texto degenerase en listas de nombres que poco o nada podían significar para quienes no conocieran las obras en cuestión, y que serían superfluas para aquellos que las conocen. Esta regla limitó a la vez la selección de artistas y obras que podía tratar al número de ilustraciones que tendría el libro. Esto me obligó a ser doblemente riguroso en mi elección de lo que tenía que mencionar y lo que tenía que excluir.

La segunda regla se produjo como consecuencia de la primera: constreñirme a las verdaderas obras de arte, dejando fuera todo lo que solamente pudiera resultar interesante como testimonio del gusto o de la moda de un momento dado. Esta decisión entrañaba un considerable sacrificio de efectos literarios. Los elogios son más insípidos que las censuras, y la inclusión de algunas divertidas monstruosida-

des podía haber ofrecido cierta brillantez. Pero el lector hubiera tenido razón al preguntarme por qué lo que yo encontraba discutible debía hallar un sitio en un libro consagrado al arte y no al antiarte, tanto más cuanto que esto suponía dejar fuera una verdadera obra maestra. Así pues, aunque no pretendo que todas las obras reproducidas representen el mayor dechado de perfección, me he esforzado en no incluir nada que considerase sin méritos propios peculiares.

La tercera regla también exigía un poco de abnegación. Me propuse resistir cualquier tentación de ser original en mi selección, temiendo que las obras maestras bien conocidas pudieran ser aplastadas por las de mis personales preferencias. Este libro, después de todo, no se propone ser una mera antología de cosas bellas, sino que se dirige a aquellos que buscan orientación en un nuevo dominio, a los cuales los ejemplos aparentemente trillados, en su presencia familiar, les pueden servir a manera de hitos de bienvenida. Además, las obras de arte más famosas son realmente, a menudo, las más importantes por varios conceptos, y si este libro logra ayudar a los lectores a contemplarlas con una nueva mirada, demostrará ser más útil que si las hubiese desdeñado en atención a obras maestras menos conocidas.

Aun así, el número de obras y maestros famosos que he tenido que excluir es bastante crecido. Debo confesar asimismo que no he hallado un alojamiento apto para el arte hindú o el etrusco, o para maestros de la talla de Della Quercia, Signorelli o Carpaccio, de Peter Vischer, Brouwer, Terborch, Canaletto, Corot y muchos otros que me han interesado profundamente. Para incluirlos tendría que haber duplicado o triplicado la extensión del libro y hubiera reducido así, a mi entender, su valor como primera guía para el conocimiento del arte. Una nueva regla he añadido en esta descorazonadora tarea de eliminar. En la duda, he preferido referirme siempre a una obra conocida por mí en su original que no a la que sólo conociera por fotografías. Hubiera deseado hacer de ésta una regla absoluta, pero no quería hacer sufrir al lector las consecuencias accidentales de las restricciones viajeras a que se había visto sometido el aficionado al arte durante las últimas décadas. Por otra parte, mi última norma fue no tener ninguna regla absoluta cualquiera que fuese, sino contradecirme a mí mismo en ocasiones, dejando así al lector el placer de sorprenderme en falta.

Éstas fueron las reglas negativas que adopté. Mis propósitos positivos debían hacerse evidentes en el libro mismo. Éste trata de narrar una vez más la vieja historia del arte en un lenguaje sencillo y de ayudar al lector a que perciba su conexión interna. Debe ayudarle en sus apreciaciones, no tanto por medio de descripciones arrebatadas como por aclararle con algunos indicios las intenciones probables del artista. Este procedimiento debe, al menos, esclarecerle las causas más frecuentes de incomprensión, y prevenir una especie de crítica que omite la posición de una obra de arte en el conjunto. Además de esto, el libro tiene por objeto algo más ambicioso. Intenta situar las obras de que se ocupa dentro de su correspondiente marco histórico, conduciendo así a la comprensión de los propósitos artísticos del maestro. Cada generación se rebela de algún modo contra los puntos de mira de

sus padres; cada obra de arte expresa su mensaje a sus contemporáneos no sólo por lo que contiene, sino por lo que deja de contener. Cuando el joven Mozart llegó a París advirtió —como escribió a su padre— que allí todas las sinfonías elegantes terminaban con una rápida coda, por lo que decidió sorprender a su auditorio con una lenta introducción a este último movimiento. Es éste un ejemplo trivial, pero que revela la dirección en que debe orientarse una apreciación histórica. El impulso de diferenciarse puede no ser el mayor y más profundo elemento en las dotes de un artista, pero raramente suele faltar. Y advertir esta intencionada diferenciación nos descubre a menudo un más fácil acceso al arte del pasado. He procurado hacer de este cambio constante de puntos de mira la clave de mi narración, tratando de mostrar cómo cada obra está relacionada, por imitación o por contradicción, con lo precedente. Incluso a riesgo de resultar fastidioso, he vuelto sobre mis pasos para establecer comparaciones con obras que revelan la distancia que los artistas han abierto entre ellos y sus antecesores. Hay un peligro en este procedimiento de presentación que espero haber evitado, pero cuya mención no debe ser omitida. Es cierto que cada artista considera que ha sobrepasado a la generación anterior a la suya, y que desde su punto de vista ha ido más allá de cuanto se conocía anteriormente. No podemos esperar comprender una obra de arte si no somos capaces de compartir este sentido de liberación y de triunfo que experimenta el artista cuando considera sus propios logros. Pero debemos advertir que cada adelanto o progreso en una dirección entraña una pérdida en otra, y que este progreso subjetivo, a pesar de su importancia, no corresponde a un objetivo acrecentamiento de valores artísticos. Todo esto puede parecer un poco embrollado cuando se expresa en abstracto. Confío en que el libro lo aclarará.

Unas palabras más acerca del espacio asignado a las diversas artes en este libro. A algunos les parecerá que la pintura ha sido indebidamente favorecida en comparación con la escultura y la arquitectura. Una razón por esta preferencia estriba en que se pierde menos en la ilustración de un cuadro que en la reproducción de la redondez de una escultura, por no hablar de un edificio monumental. No he tenido intención, además, de competir con las muchas y excelentes historias que existen acerca de los estilos arquitectónicos. Por otra parte, la historia del arte, tal como se concibe aquí, no podía ser narrada sin una referencia a este fondo arquitectónico. Mientras que me he ceñido al estilo de sólo uno o dos edificios de cada período, he tratado de restablecer el equilibrio en favor de la arquitectura asignando a esos ejemplos el lugar preponderante en cada capítulo. Esto puede ayudar a que el lector coordine su conocimiento de cada período y a que lo vea como un conjunto.

Como colofón de todos los capítulos, he elegido una representación característica de la vida y del mundo del artista en la época correspondiente. Estas ilustraciones constituyen una pequeña serie independiente que ilustra la cambiante posición social del artista y de su público. Aun en los casos en que el mérito artístico no sea muy grande, estos documentos gráficos pueden ayudarnos a ela-

borar en nuestra mente una concreta representación de las circunstancias en que el arte del pasado surgió a la vida.

Este libro nunca se habría escrito sin el estímulo entusiasta que recibió de Elizabeth Senior, cuya prematura muerte en el curso de una incursión aérea sobre Londres constituyó tan grave pérdida para todos los que la conocieron. Soy deudor también del doctor Leopold Ettlinger, así como de la doctora Edith Hoffmann, el doctor Otto Kurz, la señora Olive Renier, la señora Edna Sweetmann, y de mi esposa y mi hijo Richard por sus muy valiosos consejos y ayuda, pero también de Phaidon Press por su colaboración al dar forma a este libro.

Prefacio a la duodécima edición

Este libro fue proyectado de modo que en él se relatara la historia del arte, tanto en palabras como en imágenes, para que los lectores pudieran, en la medida de lo posible, disponer de la ilustración junto al texto que la comenta, sin tener que girar página. Todavía guardo en la memoria la actitud espontánea e inteligente con que el doctor Bela Horovitz y el señor Ludwig Goldscheider, fundadores de la editorial Phaidon, llevaron a cabo este propósito en 1949, haciéndome redactar, aquí, un nuevo párrafo, y sugiriéndome, allí, nuevas reproducciones para ilustrarlo. Los resultados de aquellas semanas de intensa colaboración justificaron ampliamente el procedimiento, pero el equilibrio a que se llegó era tan delicado que en él no podían ser contempladas grandes alteraciones si se mantenía la disposición original. Únicamente los últimos capítulos fueron ligeramente modificados para la undécima edición (1966), cuando se le añadió al libro un Postscriptum, si bien se respetó tal como estaba su cuerpo principal.

La decisión de los editores de presentar esta obra en un nuevo formato más acorde con los modernos métodos de producción me vino a dar nuevas oportunidades, pero a la par me planteó nuevos problemas. Las páginas de *Historia del arte* se han convertido, a lo largo de su dilatada carrera, en algo familiar para la mayor cantidad de personas que jamás había creído que pudieran llegar a reunirse en torno a él. Incluso la mayoría de las doce ediciones que siguieron en otros idiomas se realizaron de acuerdo con el proyecto original. Dadas las circunstancias, me pareció incorrecto omitir ciertos pasajes o algunas imágenes que los lectores hubieran deseado hallar. No hay nada más irritante que descubrir que aquello que se buscaba en las páginas de un libro ha sido omitido en el ejemplar cuya edición se halla en la propia biblioteca. Por ello, y porque tuve la suerte de poder mostrar en grandes ilustraciones algunas de las obras comentadas, y pude añadir varias láminas en color, conseguí también no eliminar nada, limitándome a cambiar tan sólo algunos ejemplos en base a su técnica o a otros motivos pertinentes. Por otra parte, la posibilidad de contar con cierto número de obras que reproducir y comentar significó una buena oportunidad y supuso una tentación a la que debí resistirme. En pocas palabras, transformar este volumen en un pesado mamotreto le hubiera hecho perder su carácter y alterar su cometido. Finalmente, decidí añadir catorce nuevos

ejemplos que resultaran no sólo interesantes en sí mismos —¿qué obra de arte no lo es?—, sino que constituyesen nuevos puntos de vista que enriquecieran el desarrollo del tema. En definitiva, es la exposición de éste lo que hace que el libro sea considerado una historia y no, por ejemplo, una antología. Si puede ser releído e interesar de nuevo, como deseo, sin que la búsqueda de las imágenes que acompañan al texto fatigue al lector, es merced a la ayuda dispensada de varios modos por el señor Elwyn Blacker, el doctor I. Grafe y el señor Keith Roberts.

E. H. G., noviembre de 1971.

Prefacio a la decimotercera edición

Hay en ésta un mayor número de ilustraciones en color que en la duodécima edición, pero el texto —a excepción de la Bibliografía— se mantiene invariable. Otra novedad son las Tablas cronológicas de las páginas 656-663. Me pareció que ver el lugar que ocupan algunos hitos en el vasto panorama de la historia podría permitirle al lector contrarrestar la perspectiva imaginaria que propende a dar preeminencia a los acontecimientos actuales a expensas de los más distantes en el pasado. De ahí que, al estimular la reflexión acerca de las escalas temporales de la historia del arte, las referidas Tablas no harán sino servir al mismo propósito que me indujo a escribir este libro hace treinta años. En este punto puedo remitir al lector a las primeras palabras del Prefacio original en la página 6.

E. H. G., julio de 1977.

Prefacio a la decimocuarta edición

«Los libros tienen vida propia.» El poeta romano que hizo esta observación poco podía pensar que sus palabras serían manuscritas textualmente a través de los siglos y que serían redescubiertas en los anaqueles de nuestras bibliotecas unos dos mil años después. En base a este modelo, mi libro es todavía un adolescente. Cuando lo escribí no podía imaginar su vida futura, de la cual, en lo que a las ediciones inglesas se refiere, queda constancia en la página de créditos. Algunas de las modificaciones introducidas en el libro son mencionadas en los prefacios de las ediciones duodécima y decimotercera.

Dichos cambios se han mantenido, pero la sección bibliográfica de libros de arte ha sido nuevamente puesta al día. Para seguir el ritmo de los modernos avances técnicos y de las nuevas expectativas del público, muchas de las ilustraciones que antes aparecían en blanco y negro han sido ahora reproducidas en color. Además, se ha añadido un Apéndice de nuevos descubrimientos, en el que el lector encontrará una breve ojeada retrospectiva a los hallazgos arqueológicos, para así recordarle hasta qué punto la historia estuvo siempre sujeta a revisión y a insospechados enriquecimientos.

E. H. G. marzo de 1984.

Prefacio a la decimoquinta edición

Los pesimistas a veces consideran que en esta época de televisión y vídeo las gentes han perdido la costumbre de leer, y que los estudiantes en particular tienden a carecer de paciencia para leer con gusto un libro de tapa a tapa. Como todos los autores, sólo me cabe esperar que los pesimistas se equivoquen. Feliz como me siento de ver la decimoquinta edición enriquecida con nuevas ilustraciones en color, la Bibliografía y el Índice revisados y ampliados, las Tablas cronológicas mejoradas e incluso dos Mapas geográficos añadidos, siento la necesidad de subrayar el hecho de que este libro fue concebido para disfrutarlo como un cuento. Por supuesto, la historia continúa más allá del punto en que la dejé en mi primera edición, pero incluso estos capítulos que se añaden sólo pueden ser cabalmente entendidos a la luz de cuanto les precede. Y yo aún confío en que habrá lectores a quienes les gustará ser informados desde el principio acerca de cómo sucedió todo.

E. H. G., marzo de 1989.

Prefacio a la decimosexta edición

En el momento de ponerme a escribir el Prefacio de esta última edición, me invaden una gran sorpresa y una enorme gratitud. Sorpresa, porque aún recuerdo bien mis modestas expectativas cuando escribí este libro; y agradecimiento, a las generaciones de lectores —¿osaré decir de todo el mundo?— que deben haberlo encontrado tan útil que se lo han recomendado a un número creciente de otros. Agradecimiento también, por supuesto, a mis editores, que han sabido responder a esta demanda adaptándose al paso del tiempo y que han dispensado grandes cuidados a cada revisión o a cada nueva edición.

Esta última transformación se debe al nuevo propietario de la editorial Phaidon, Richard Schlagman, quien deseó volver al principio de mantener las ilustraciones junto al texto que las estudia, aumentando asimismo su calidad y su tamaño, a la vez que incrementando su número en la medida de lo posible.

Existía, claro está, un estricto límite para la realización del último propósito mencionado, ya que el libro habría invalidado su propósito inicial si se hubiese convertido en una obra demasiado extensa para servir de introducción.

Aun así, espero que el lector acoja bien estas últimas adiciones, en su mayoría desplegables, una de ellas en la página 237, ilustraciones 155 y 156, que me ha permitido mostrar y comentar el retablo de Gante. Se hallarán otras que solventan ausencias en las primeras ediciones, especialmente algunas obras a las que se refería el texto pero que no estaban reproducidas en él, tales como la interpretación de las deidades egipcias según aparecen en el *Libro de los muertos*, página 65, ilustración 38; el retrato de la familia del rey Akenatón, página 67, ilustración 40; la medalla que muestra el proyecto original de la basílica de San Pedro en Roma, página 289, ilustración 186; el fresco de Correggio de la cúpula de la catedral de Parma, página 339, ilustración 217; y uno de los retratos de militares de Frans Hals, página 415, ilustración 269.

Algunas otras ilustraciones fueron añadidas para clarificar el ambiente o el contexto de obras comentadas, como por ejemplo la figura completa del *Auriga* de Delfos, página 88, ilustración 53; la catedral de Durham, página 175, ilustraciones 113 y 114; el pórtico norte de la catedral de Chartres, página 190, ilustración 126; y el transepto sur de la catedral de Estrasburgo, página 192, ilustración 128. No considero necesario explicar aún más ampliamente la sustitución de algunas ilustraciones por motivos puramente técnicos, ni tampoco extenderme en justificar las ampliaciones de los detalles de las obras; pero debo decir algo respecto a los ocho artistas que opté por incluir, pese a mi firme propósito de no incrementar su número para que no resultase excesivo. En el Prefacio de la primera edición mencioné a Corot como uno de los pintores que yo más admiro, pero a quien no pude acomodar en mi libro. Esta omisión me obsesionaba y por fin me he arrepentido, con la esperanza de que este cambio de opinión haya sido beneficioso para la discusión de ciertas cuestiones artísticas.

Por lo demás, reduje la adición de artistas a los capítulos sobre el siglo XX, tomando de la edición alemana de este libro a dos grandes maestros del expresionismo germánico: Käthe Kollwitz, que ejerció enorme influencia sobre los realistas socialistas de la Europa del Este, y Emil Nolde, por su vigoroso empleo de un nuevo lenguaje gráfico, páginas 566 y 567, ilustraciones 368-369; Brancusi y Nicholson, páginas 581 y 583, ilustraciones 380 y 382, para reforzar el estudio de la abstracción, y De Chirico y Magritte el del surrealismo, páginas 590 y 591, ilustraciones 388 y 389. Y Morandi, finalmente, me sirvió como ejemplo de un artista del siglo XX que resulta todavía más seductor porque su obra se resiste a las etiquetas estilísticas, página 609, ilustración 399.

He efectuado estas adiciones con la esperanza de que los cambios de tendencias resulten menos abruptos, y por ello más inteligibles, de lo que pueden haber parecido en ediciones más tempranas. Puesto que tal sigue siendo, por supuesto, el objetivo primordial del presente libro. Y si éste ha hallado grandes amigos entre los amantes y los estudiosos del arte, la razón sólo puede hallarse en que les ha hecho ver la coherencia interna de la historia del arte. Memorizar una lista de nombres y fechas es una labor ardua y tediosa; en cambio, recordar una trama requiere poco esfuerzo una vez comprendido el papel desempeñado por cada uno de los miembros del reparto y cómo las fechas indican el paso del tiempo entre generaciones y entre los distintos episodios de la narración.

Menciono más de una vez en el cuerpo de este libro que, en arte, cualquier enriquecimiento en un aspecto puede conducir a una pérdida en otro. No hay duda de que esto también es aplicable a esta nueva edición, pero confío sinceramente en que las mejoras superen ampliamente las pérdidas. Sólo me queda por agradecer a mi perspicaz editor Bernard Dod el celo con que ha cuidado esta nueva edición.

E. H. G., diciembre de 1994.

INTRODUCCIÓN
El arte y los artistas

No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas. Éstos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metró. Entre unos y otros han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo. Podéis abrumar a un artista diciéndole que lo que acaba de realizar acaso sea muy bueno a su manera, sólo que no es Arte. Y podéis llenar de confusión a alguien que atesore cuadros, asegurándole que lo que le gustó en ellos no fue precisamente Arte, sino algo distinto.

En verdad, no creo que haya ningún motivo ilícito entre los que puedan hacer que guste una escultura o un cuadro. A alguien le puede complacer un paisaje porque lo asocia a la imagen de su casa, o un retrato porque le recuerda a un amigo. No hay perjuicio en ello. Todos nosotros, cuando vemos un cuadro, nos ponemos a recordar mil cosas que influyen sobre nuestros gustos y aversiones. En tanto que esos recuerdos nos ayuden a gozar de lo que vemos, no tenemos por qué preocuparnos. Únicamente cuando un molesto recuerdo nos obsesiona, cuando instintivamente nos apartamos de una espléndida representación de un paisaje alpino porque aborrecemos el deporte de escalar, es cuando debemos sondearnos para hallar el motivo de nuestra repugnancia, que nos priva de un placer que, de otro modo, habríamos experimentado. *Hay* causas equivocadas de que no nos guste una obra de arte.

A mucha gente le gusta ver en los cuadros lo que también le gustaría ver en la realidad. Se trata de una preferencia perfectamente comprensible. A todos nos atrae lo bello en la naturaleza y agradecemos a los artistas que lo recojan en sus obras. Esos mismos artistas no nos censurarían por nuestros gustos. Cuando el gran artista flamenco Rubens dibujó a su hijo (ilustración 1), estaba orgulloso de sus agradables facciones y deseaba que también nosotros admiráramos al pequeño. Pero esta inclinación a los temas bonitos y atractivos puede convertirse en nociva si nos conduce a rechazar obras que representan asuntos menos agradables. El gran pintor alemán Alberto Durero seguramente dibujó a su madre

1

Pedro Pablo Rubens
Retrato de su hijo Nicolás, h. 1620.
Lápiz negro y rojo sobre papel, 25,2 × 20,3 cm; Galería Albertina, Viena.

2

Alberto Durero
Retrato de su madre,
1514.
Lápiz negro sobre papel, 42,1 × 30,3 cm; Gabinete de Estampas del Museo Nacional, Berlín.

(ilustración 2) con tanta devoción y cariño como Rubens a su hijo. Su verista estudio de la vejez y la decrepitud puede producirnos tan viva impresión que nos haga apartar los ojos de él, y sin embargo, si reaccionamos contra esta primera aversión, quedaremos recompensados con creces, pues el dibujo de Durero, en su tremenda sinceridad, es una gran obra. En efecto, de pronto descubri-

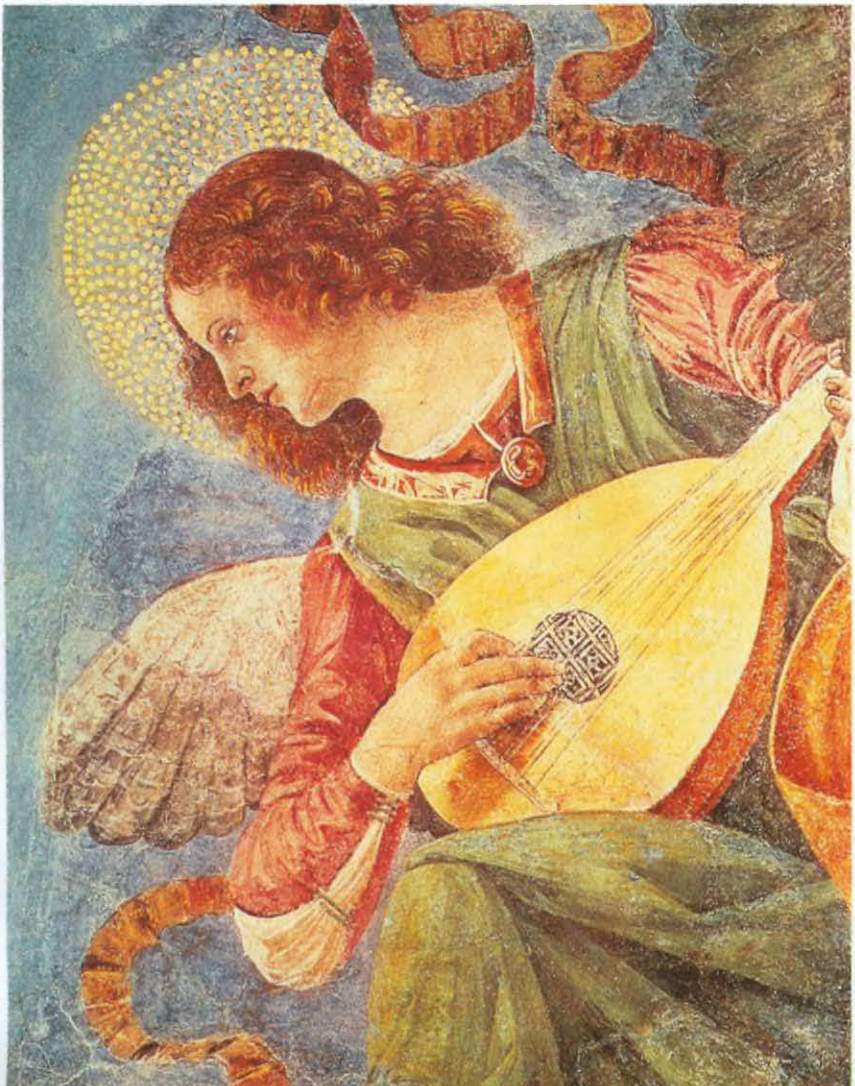
3

Bartolomé Esteban Murillo
Golfillos, h. 1670-1675.
Óleo sobre lienzo, 146 × 108 cm; Antigua Pinacoteca, Munich.

4

Pieter de Hooch
Mujer pelando manzanas en un interior, 1663.
Óleo sobre lienzo, 70,5 × 54,3 cm; colección Wallace, Londres.

mos que la hermosura de un cuadro no reside realmente en la belleza de su tema. No sé si los golfillos que el pintor español Murillo (ilustración 3) se complacía en pintar eran bellos estrictamente o no, pero tal como fueron pintados por él, poseen desde luego gran encanto. Por otra parte, muchos dirían que resulta ñoño el niño del maravilloso interior holandés de Pieter de Hooch (ilustración 4), pero igualmente es un cuadro delicioso.

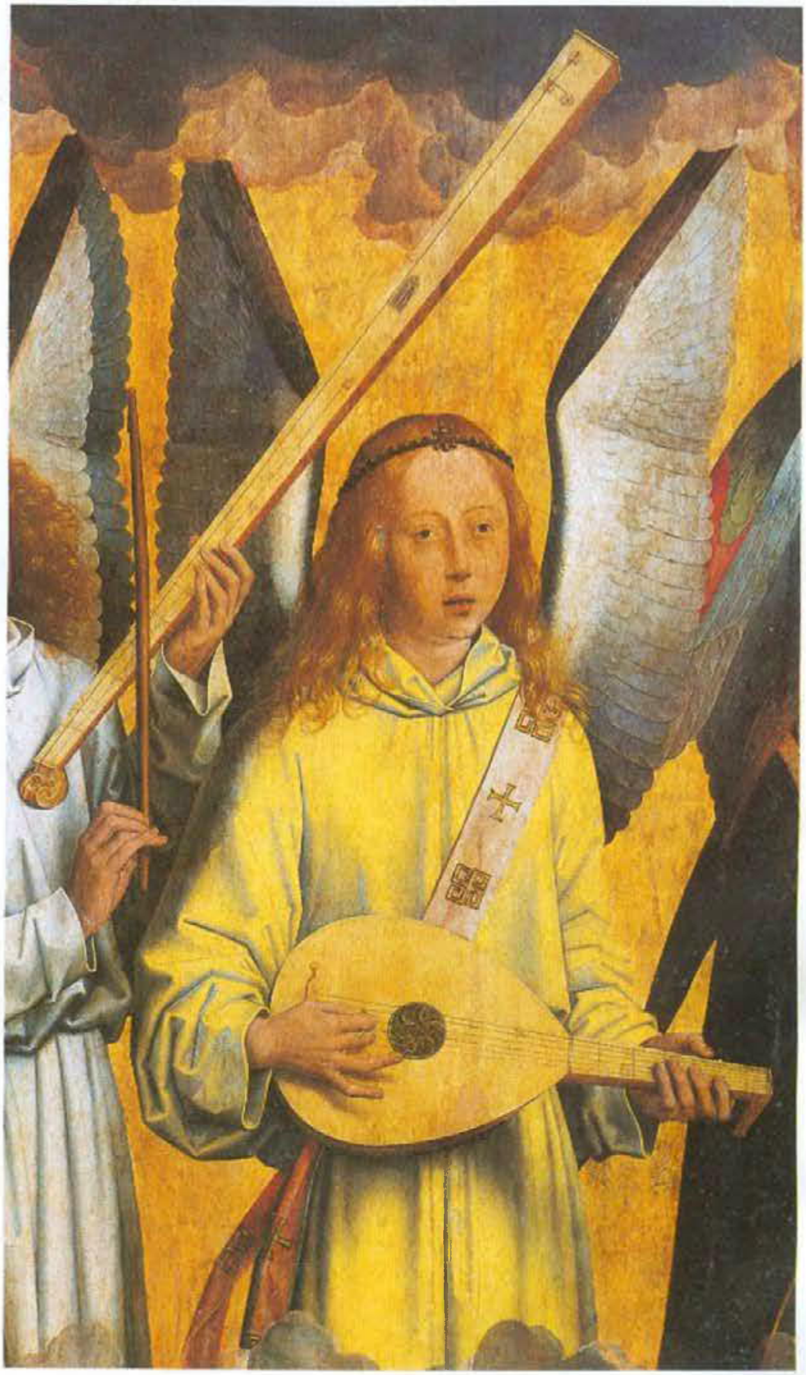


5

Melozzo da Forlì
Ángel, h. 1480.
Fresco, detalle;
Pinacoteca, Vaticano.

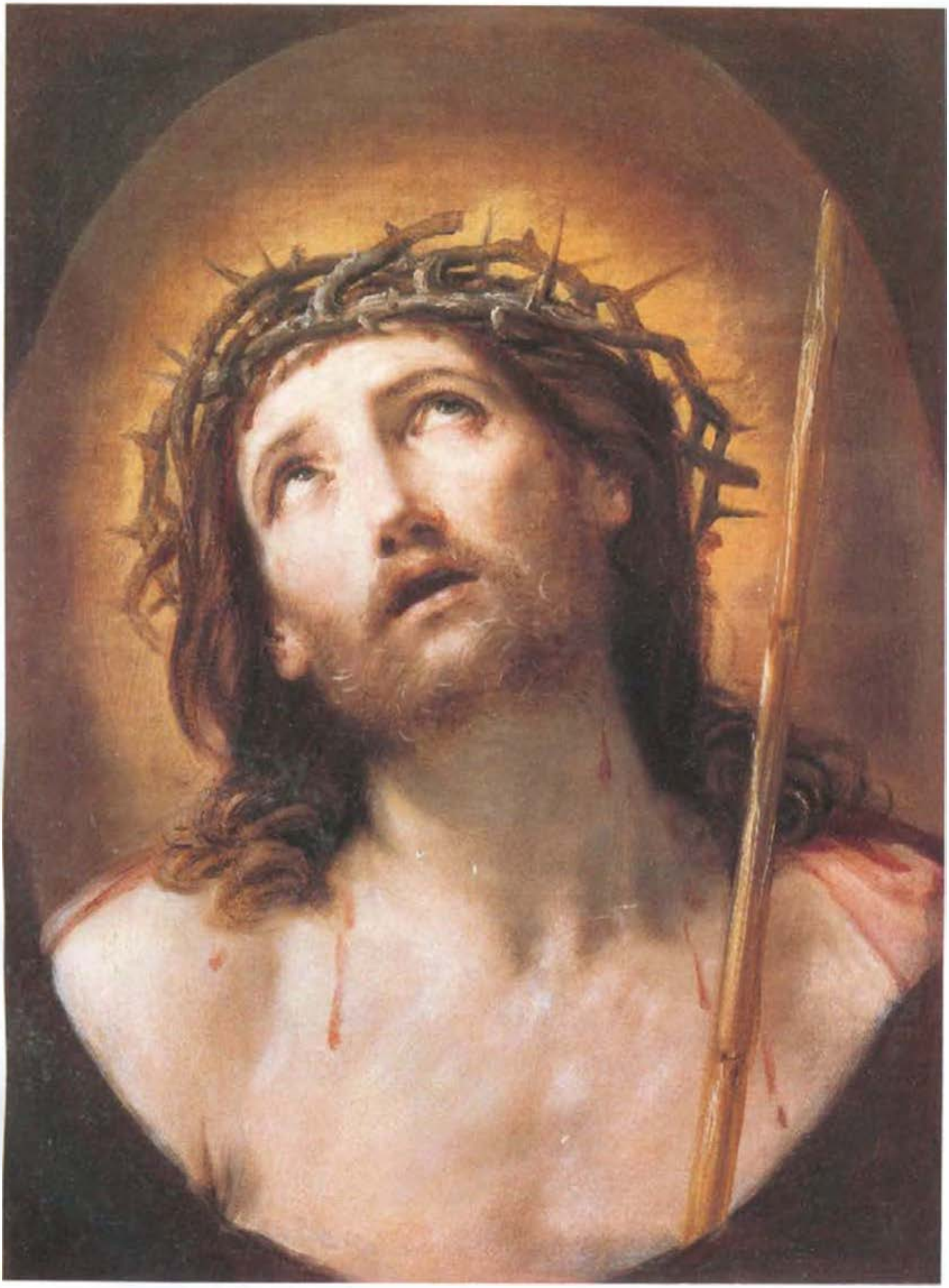
La confusión proviene de que varían mucho los gustos y criterios acerca de la belleza. Las ilustraciones 5 y 6 son cuadros del siglo XV que representan ángeles tocando el laúd. Muchos preferirán la obra italiana de Melozzo da Forlì (ilustración 5), encantadora y sugestiva, a la de su contemporáneo nórdico Hans Memling (ilustración 6). A mí me gustan ambas. Puede tardarse un poco más en descubrir la belleza intrínseca del ángel de Memling, pero cuando se lo consiga, la encontraremos infinitamente amable.

Y lo mismo que decimos de la belleza hay que decir de la expresión. En



6

Hans Memling
Ángel, h. 1490.
Detalle de un retablo; óleo sobre tabla; Real Museo de Bellas Artes, Amberes.

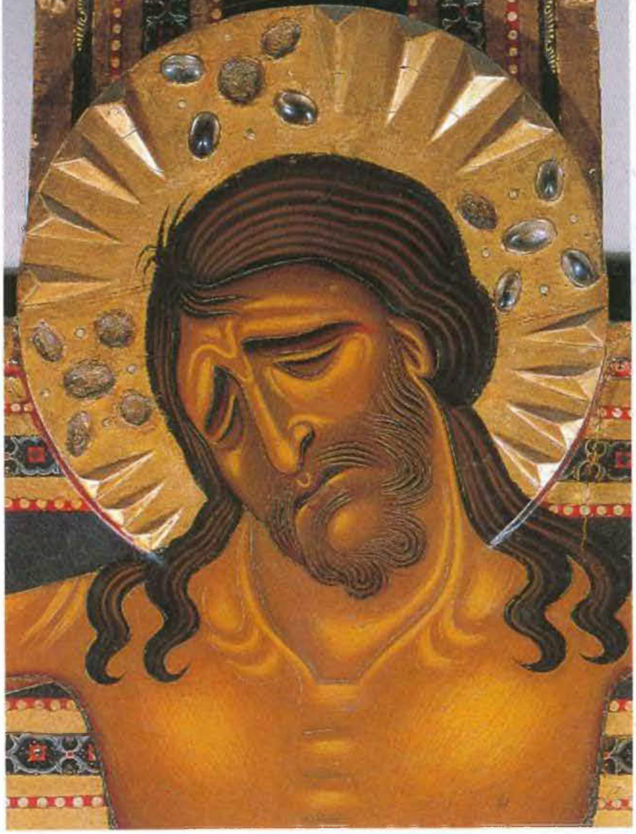


7

Guido Reni
El Cristo coronado de espinas, h. 1639-1640.
Óleo sobre lienzo, 62 × 48 cm; Museo del Louvre, París.

8

Maestro toscano
Cabeza del Cristo, h. 1175-1225.
Detalle de una crucifixión; temple sobre tabla; Galería de los Uffizi, Florencia.



efecto, a menudo es la expresión de un personaje en el cuadro lo que hace que éste nos guste o nos disguste. Algunas personas se sienten atraídas por una expresión cuando pueden comprenderla con facilidad y, por ello, les emociona profundamente. Cuando el pintor italiano del siglo XVII Guido Reni pintó la cabeza del Cristo en la cruz (ilustración 7), se propuso, sin duda, que el contemplador encontrase en este rostro la agonía y toda la exaltación de la pasión. En los siglos posteriores, muchos seres humanos han sacado fuerzas y consuelo de una representación semejante del Cristo. El sentimiento que expresa es tan intenso y evidente que pueden hallarse reproducciones de esta obra en sencillas iglesias y apartados lugares donde la gente no tiene idea alguna acerca del Arte. Pero aunque esta intensa expresión sentimental nos impresione, no por ello deberemos desdeñar obras cuya expresión acaso no resulte tan fácil de comprender. El pintor italiano del medievo que pintó la crucifixión (ilustración 8), seguramente sintió la pasión con tanta sinceridad como Guido Reni, pero para comprender su modo de sentir, tenemos que conocer primeramente su procedimiento. Cuando llegamos a comprender estos diferentes lenguajes,

9

Alberto Durero
Liebre, 1502.

Acuarela y aguada sobre papel, 25 × 22,5 cm; Galería Albertina, Viena.

podemos hasta preferir obras de arte cuya expresión es menos notoria que la de la obra de Guido Reni. Del mismo modo que hay quien prefiere a las personas que emplean ademanes y palabras breves, en los que queda algo siempre por adivinar, también hay quien se apasiona por cuadros o esculturas en los que queda algo por descubrir. En los períodos más primitivos, cuando los artistas no eran tan hábiles en representar rostros y actitudes humanas como lo son ahora, lo que con frecuencia resulta más impresionante es ver cómo, a pesar de todo, se esfuerzan en plasmar los sentimientos que quieren transmitir.

Pero con frecuencia nos encontramos con quienes tropiezan con otra dificultad. Quieren admirar la destreza del artista al representar los objetos, y lo que más les gusta son cuadros en los que algo aparece «como si fuera de verdad». Ni por un momento he de negar que es ésta una consideración importante. La paciencia y la habilidad que conducen a la representación fidedigna del mundo visible son realmente dignas de admiración. Grandes artistas de otras épocas han dedicado muchos esfuerzos a obras en las que el más pequeño pormenor ha sido registrado cuidadosamente. El estudio a la acuarela de una liebre por Durero (ilustración 9) es uno de los más famosos ejemplares de tan acendrada paciencia. Pero ¿quién diría que el dibujo de un elefante por Rembrandt (ilustración 10) es forzosamente menos bueno porque presenta menos detalles? En realidad, Rem-

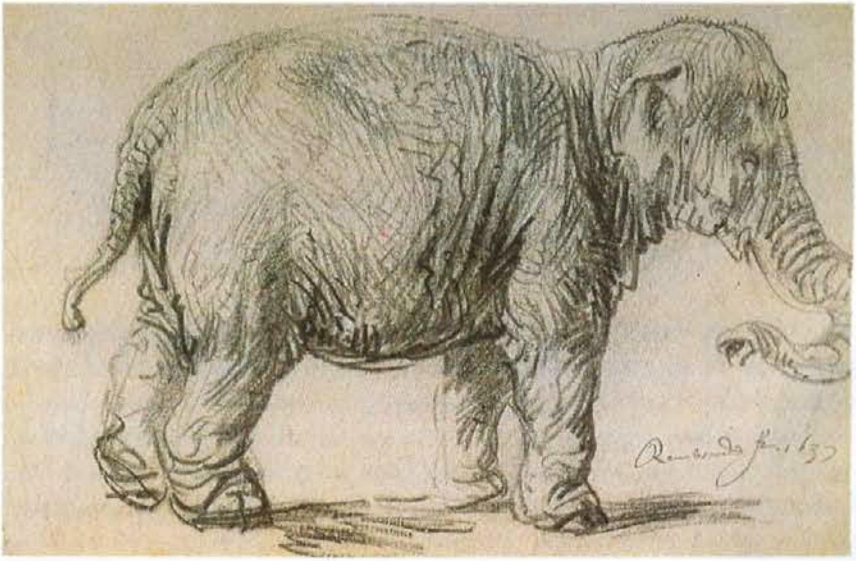
brandt fue tan mago que nos dio la sensación de la piel rugosa de un elefante con sólo unas cuantas líneas de su carboncillo.

Pero no sólo es el abocetamiento lo que molesta a los que prefieren que sus cuadros parezcan «de verdad». Aún sienten mayor aversión por obras que consideran dibujadas incorrectamente, en especial si pertenecen a época mucho más cercana a nosotros, en las que el artista «está obligado a saber más». En realidad, no existe misterio en estas distorsiones de la naturaleza, acerca de las cuales escuchamos tantas quejas en las discusiones en torno al arte moderno. Todo el que haya visto una película de Walt Disney lo sabe bien. Sabe que es perfectamente correcto dibujar cosas de modo distinto a como se presentan, cambiarlas y alterarlas de un modo u otro. El ratón Mickey no tiene gran cosa que ver con un ratón de verdad, pero la gente no escribe cartas indignadas a los directores de periódicos acerca de la longitud de su cola. Quienes penetran en el mundo encantado de Disney no se preocupan del Arte con A mayúscula. No van a ver sus películas armados con los mismos prejuicios que cuando van a ver una exposición de pintura moderna. Pero si un artista moderno dibuja algo a su manera peculiar, en seguida será considerado como un chapucero incapaz de hacerlo mejor. Ahora bien, pensemos como queramos de los artistas modernos, pero podemos estar seguros de que poseen conocimientos suficientes para dibujar

10

Rembrandt van Rijn
Elefante, 1637.

Lápiz negro sobre papel, 23 × 34 cm; Galería Albertina, Viena.



11

Pablo Picasso
Gallina con polluelos,
1941-1942.
Grabado, 36 × 28 cm; ilustración para *Historia natural,* de Buffon.

con corrección. Si no lo hacen así es porque acaso sus razones sean muy semejantes a las de Disney. La ilustración 11 muestra una lámina de una *Historia natural* ilustrada por el famoso representante del arte moderno Pablo Picasso. Nadie encontrará, seguramente, falta alguna en su deliciosa representación de una gallina con sus polluelos. Pero al dibujar un pollastrón (ilustración 12), Picasso no se contentó con presentar la simple apariencia del ave, sino que se propuso revelar su agresividad y su estúpido engallamiento. En otras palabras, ha llegado a la caricatura; pero ¡qué penetrante caricatura!

Hay dos cosas, pues, que deberemos tener en cuenta siempre que creamos encontrar una falta de corrección en un cuadro. Una, si el artista no tuvo sus

12

Pablo Picasso
Gallo, 1938.
Carboncillo sobre papel, 76 × 55 cm; colección particular.

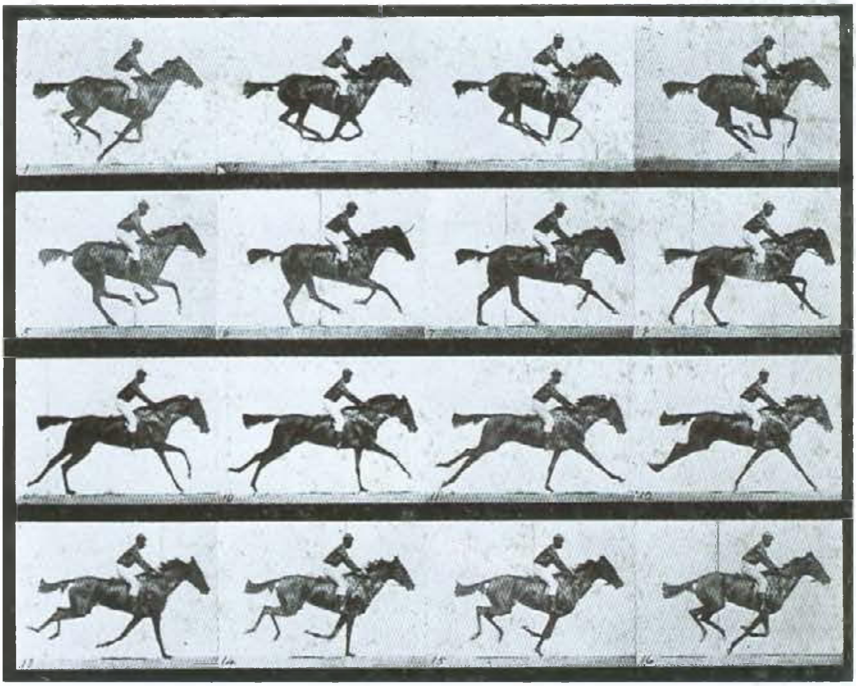
motivos para alterar la apariencia de lo que vio. Oiremos hablar mucho acerca de tales motivos, como la historia del arte nos revela. Otra, que nunca deberemos condenar una obra por estar incorrectamente dibujada, a menos que estemos completamente seguros de que el que está equivocado es el pintor y no nosotros. Todos nos inclinamos en seguida a aceptar el veredicto de que «las cosas no se presentan así». Tenemos la curiosa costumbre de creer que la naturaleza debe aparecer siempre como en los cuadros a que estamos habituados. Es fácil ilustrar esto con un descubrimiento sorprendente, realizado no hace mucho. Millares de personas, durante siglos, han observado el galope de los caballos, han asistido a carreras y cacerías, han contemplado cuadros y grabados

13

Théodore Géricault
Carreras de caballos en Epsom, 1821.
Óleo sobre lienzo, 92 × 122,5 cm; Museo del Louvre, París.

hípicos, con caballos en una carga de combate o al galope tras los perros. Ninguna de esas personas parece haberse dado cuenta de cómo se presenta realmente un caballo cuando corre. Pintores grandes y pequeños los han presentado siempre con las patas extendidas en el aire, como el gran pintor del siglo XIX Théodore Géricault en un famoso cuadro de las carreras de Epsom (ilustración 13). Hace unos ciento veinte años, cuando la cámara fotográfica se perfeccionó lo suficiente como para poder tomar instantáneas de caballos en plena carrera, quedó demostrado que tanto los pintores como su público se habían equivocado por entero. Ningún caballo al galope se mueve del modo que nos parece tan «natural», sino que extiende sus patas en tiempos distintos al levantarlas del suelo (ilustración 14). Si reflexionamos un momento, nos daremos cuenta de que difícilmente podría ser de otro modo. Y sin embargo, cuando los pintores comenzaron a aplicar este nuevo descubrimiento, y pintaron caballos moviéndose como efectivamente lo hacen, todos se lamentaban de que sus cuadros mostraran un error.

Sin duda que es éste un ejemplo exagerado, pero errores semejantes no son en modo alguno tan infrecuentes como podemos creer. Propendemos a aceptar colores o formas convencionales como si fuesen exactos. Los niños acostumbran creer que las estrellas deben ser «estrelladas», aunque realmente no lo son. Las personas que insisten en que el cielo de un cuadro tiene que ser azul, y las hierbas verdes, no se conducen de manera muy distinta que los niños. Se indignan



14

Eadweard Muybridge
Caballo al galope,
1872.

Secuencia fotográfica;
Museo Kingston-upon-Thames.

si ven otros colores en un cuadro, pero si procuramos olvidar cuanto hemos oído acerca de las verdes hierbas y los cielos azules, y contemplamos las cosas como si acabáramos de llegar de otro planeta en un viaje de descubrimiento y las viéramos por primera vez, encontraríamos que las cosas pueden adoptar las coloraciones más sorprendentes. Los pintores, ahora, proceden como si realizaran semejante viaje de descubrimiento. Quieren ver el mundo con un nuevo mirar, soslayando todo prejuicio e idea previa acerca de si la carne es rosada, y las manzanas, verdes o rojas. No es fácil desembarazarse de esas ideas preconcebidas, pero los artistas que mejor lo consiguen producen con frecuencia las obras más interesantes. Ellos son los que nos enseñan a contemplar nuevos atractivos en la naturaleza, la existencia de los cuales nunca nos pudimos imaginar. Si les seguimos atentamente y aprendemos algo de ellos, hasta una simple ojeada desde nuestra ventana puede convertirse en una maravillosa aventura.

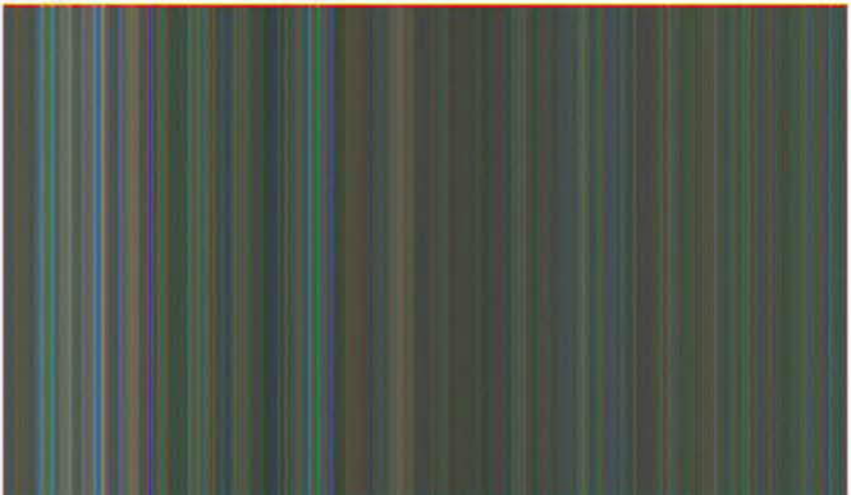
No existe mayor obstáculo para gozar de las grandes obras de arte que nuestra repugnancia a despojarnos de costumbres y prejuicios. Un cuadro que represente un tema familiar de manera inesperada es condenado a menudo por no mejor razón que la de no parecer exacto. Cuanto más frecuentemente hemos visto aparecer un tema en arte, tanto más seguros estamos de que tiene que representarse siempre de manera análoga. Respecto a los temas bíblicos, en especial, tal creencia llega al máximo. Aunque sabemos que las Sagradas Escrituras nada nos dicen acerca de la fisonomía del Cristo, y que el Dios mismo no puede

15

Caravaggio
San Mateo, 1602.
Pintura de altar;
óleo sobre lienzo,
223 × 183 cm;
destruido;
antiguamente, en
Museo del káiser
Federico, Berlín.

16

Caravaggio
San Mateo, 1602.
Pintura de altar;
óleo sobre lienzo,
296,5 × 195 cm;
iglesia de S. Luigi dei
Francesi, Roma.



vez que semejantes esfuerzos de un gran artista para leer el viejo texto con ojos enteramente nuevos sorprendió e irritó a gentes irreflexivas. Un escándalo típico de esta clase se produjo en torno a Caravaggio, artista verdaderamente atrevido y revolucionario que pintó hacia 1600. Le fue encomendado un cuadro de san Mateo para el altar de una iglesia de Roma. El santo tenía que ser representado escribiendo el evangelio, y, para que se viera que los evangelios eran la palabra del Dios, tenía que aparecer un ángel inspirándole sus escritos. Caravaggio, que era un joven artista apasionado y sin prejuicios, consideró cuán penosamente un pobre anciano jornalero, y sencillo publicano, se habría puesto de pronto a escribir un libro. Así pues, pintó a san Mateo (ilustración 15) con la cabeza calva y descubierta, los pies llenos de polvo, sosteniendo torpemente el voluminoso libro, la frente arrugada bajo la insólita necesidad de escribir. A su lado pintó un ángel adolescente, que parece acabado de llegar de lo alto, y que guía con suavidad la mano del trabajador, como puede hacer un maestro con un niño. Cuando Caravaggio hizo entrega de su obra a la iglesia en cuyo altar tenía que ser colocada, la gente se escandalizó por considerar que carecía de respeto hacia el santo. El cuadro no fue aceptado, y Caravaggio tuvo que repetirlo. Esta vez no quiso aventurarse y se atuvo estrictamente a las ideas usuales acerca de cómo tenía que ser representado un ángel o un santo (ilustración 16). La nueva obra sigue siendo excelente, pues Caravaggio hizo todo lo posible por que resultara interesante y llena de vida, pero advertimos que es menos honrada y sincera que la anterior.

La anécdota revela los perjuicios que pueden ocasionar quienes desprecian y censuran las obras de arte por motivos erróneos. La idea más importante

con la que tenemos que familiarizarnos es que las que nosotros llamamos obras de arte no constituyen el resultado de alguna misteriosa actividad, sino que son objetos realizados por y para seres humanos. Un cuadro parece algo muy distante cuando está, con su cristal y su marco, colgado de la pared; y en nuestros museos, muy justamente, está prohibido tocar los objetos a la vista. Pero originariamente fueron hechos para ser tocados y manejados, comprados, admitidos o rechazados. Pensemos también que cada uno de sus trazos es resultado de una decisión del artista: que pudo reflexionar acerca de ellos y cambiarlos muchas veces, que pudo titubear entre quitar aquel árbol del fondo o pintarlo de nuevo, que pudo haberse complacido en conferir, mediante una hábil pincelada, un insólito resplandor a una nube iluminada por el sol, y que colocó tal o cual ilustración con desgana ante la insistencia del comprador. Muchos cuadros y esculturas que cuelgan ahora a lo largo de las paredes de nuestros museos y galerías no se concibieron para ser gozados artísticamente, sino que se ejecutaron para una determinada ocasión y con un propósito definido, que estuvieron en la mente del artista cuando éste se puso a trabajar en ellos.

Por otra parte, esas nociones con las que nosotros, como intrusos, generalmente abrumamos a los artistas, ideas acerca de la belleza y la expresión, raramente son mencionadas por ellos. No siempre ha sido así, pero lo fue durante muchos siglos en el pasado, y vuelve a suceder ahora. La razón de esto se halla, en parte, en el hecho de que los artistas son, por lo general, gente callada, hombres que considerarían embarazoso emplear palabras tan grandilocuentes como Belleza. Se juzgarían presuntuosos si hablaran de «expresar sus emociones» y otras frases teatrales por el estilo. Tales cosas las dan por supuestas y consideran inútil hablar de ellas. Esta es una razón, al parecer, convincente. Pero existe otra. En las preocupaciones cotidianas del artista, esas ideas desempeñan un papel menos importante de lo que, a mi entender, sospecharían los profanos. Lo que le preocupa a un artista cuando proyecta un cuadro, realiza apuntes o titubea acerca de cuándo ha de dar por concluida su obra, es algo mucho más difícil de expresar con palabras. Él tal vez diría que lo que le preocupa es si ha acertado. Ahora bien, solamente cuando hemos comprendido lo que el artista quiere decir con tan simple palabra como acertar, empezamos a comprenderle efectivamente.

Considero que únicamente podemos confiar en esta comprensión si examinamos nuestra propia experiencia. Claro es que no somos artistas, que nunca nos hemos propuesto pintar un cuadro ni se nos ha pasado tal idea por la cabeza. Pero esto no quiere decir que no nos hayamos encontrado frente a problemas semejantes a los que integran la vida del artista. En efecto, estoy deseoso de demostrar que difícilmente habrá nadie que no haya, cuando menos, vislumbrado problemas de tal índole, aun en el terreno más modesto. Quien quiera que haya tratado de componer un ramo de flores, mezclando y

cambiando los colores, poniendo un poco aquí y quitando allí, ha experimentado esa extraña sensación de equilibrar formas y matices, sin ser capaz de decir exactamente qué clase de armonía es la que se ha propuesto conseguir. Hemos advertido: una mancha de rojo aquí lo altera todo; o este azul está muy bien, pero no va con los otros colores; y de pronto, una rama de verdes hojas parece acertarlo todo. «No tocarlo más —decimos—, ahora está perfecto.» No todo el mundo, lo admito, pone tanto cuidado en arreglar flores, pero casi todo el mundo tiene algo que desea colocar con acierto. Puede tratarse de encontrar el cinturón acertado que haga juego con cierto vestido, o de cualquier otra cosa que en nuestra vida cotidiana nos salga al paso. Por trivial que pueda ser, en cada caso percibimos que un poco de más o un poco de menos rompe el equilibrio, y que sólo hay una proporción en la que la cosa es como debe ser.

Las personas que se preocupan de este modo respecto a las flores o los vestidos pueden parecernos exageradas, porque sentimos que tales cosas no merecen demasiada atención. Pero lo que en ocasiones puede constituir una mala costumbre en la vida real y es, por ello, suprimido o disimulado, puede encajar perfectamente en el terreno del arte. Cuando se trata de reunir formas o colocar colores, un artista debe ser siempre exagerado o, más aún, quisquilloso en extremo. Él puede ver diferencias en formas y matices que nosotros apenas advertiríamos. Por añadidura, su tarea es infinitamente más compleja que todas las experiencias que nosotros podamos realizar en nuestra vida corriente. No sólo tiene que equilibrar dos o tres colores, formas o calidades, sino que jugar con infinitos matices. Tiene, literalmente, sobre la tela, centenares de manchas y de formas que debe combinar hasta que parezcan acertadas. Una mancha verde, de pronto puede parecer amarilla porque ha sido colocada demasiado cerca de un azul fuerte; puede percibir que todo se ha echado a perder, que hay una nota violenta en el cuadro y que necesita comenzar de nuevo. Puede forcejear en torno a este problema; pasar noches sin dormir pensando en él; estarse todo el día delante del cuadro tratando de colocar un toque de color aquí o allí, y borrarlo todo otra vez, aunque no podamos darnos cuenta del cambio. Pero cuando ha vencido todas las dificultades sentimos que ha logrado algo en lo que nada puede ser añadido, algo que está verdaderamente acertado, un ejemplo de perfección en nuestro muy imperfecto mundo.

Tómese, por ejemplo, una de las famosas madonas de Rafael, *La Virgen del prado* (ilustración 17). Es bella y atractiva, sin duda; los personajes están admirablemente dibujados, y la expresión de la Virgen mirando a los dos niños es inolvidable. Pero si observamos los apuntes de Rafael para este cuadro (ilustración 18), empezamos a darnos cuenta de que todo eso no le preocupó mucho. Lo daba por supuesto. Lo que una y otra vez trató de conseguir fue el acertado equilibrio entre las figuras, la exacta relación entre ellas, que

17

Rafael
La Virgen del prado,
1505-1506.
Óleo sobre tabla, 113 × 88 cm; Museo de Arte e Historia, Viena.

debía producir el más armonioso conjunto. En el rápido apunte del ángulo izquierdo, pensó dejar al Cristo niño avanzando y volviéndose a mirar a su madre, e intentó distintas posturas para la cabeza de esta última que se correspondieran con el movimiento del niño. Después decidió volver al niño hacia atrás y dejar que la mirara. Intentó otra colocación, esta vez introduciendo al pequeño san Juan, pero en lugar de dejar al Cristo niño mirándole, lo puso mirando fuera del cuadro. Después hizo otro intento —evidentemente impacientándose ya— colocando la cabeza del niño en distintas actitudes. Hay varias páginas como ésta en su cuaderno de apuntes, en las cuales trata una y

18

Rafael
Cuatro estudios para *La Virgen del prado,* 1505-1506.

Página de un cuaderno de apuntes; pluma y tinta sobre papel, 36,2 × 24,5 cm; Galería Albertina, Viena.

otra vez de combinar de la mejor manera estas tres figuras. Pero si volvemos ahora al cuadro terminado veremos que, al final, acertó con la más adecuada. Todo parece hallarse en el lugar que le corresponde, y el equilibrio y armonía que consiguió Rafael tras su ardua labor parecen tan naturales y sin esfuerzo que apenas podemos darnos cuenta de ello. Y es esa armonía y ese equilibrio los que hacen más hermosa la hermosura de la Virgen y más delicada la delicadeza del Cristo niño y de san Juan niño.

Resulta fascinante observar a un artista luchando de este modo por conseguir el equilibrio justo, pero si le preguntáramos por qué hizo tal cosa o suprimió aquella otra, no sabría contestarnos. No siguió ninguna regla fija. Intuyó lo que tenía que hacer. Es cierto que algunos artistas, o algunos críticos en determinadas épocas, han tratado de formular las leyes de su arte; pero inevitablemente resulta que los artistas mediocres no consiguen nada cuando tratan de aplicar leyes semejantes, mientras que los grandes maestros podrían prescindir de ellas y lograr sin embargo una nueva armonía como nadie imaginara anteriormente. Cuando el gran pintor inglés sir Joshua Reynolds explicaba a sus alumnos de la Real Academia que el azul no debe ser colocado en los primeros términos del cuadro, sino ser reservado para las lejanías del fondo, las colinas que se desvanecen en el horizonte, su rival Gainsborough —según se cuenta— quiso demostrar que tales reglas académicas son por lo general absurdas; con este fin pintó su famoso *Blue Boy* (Muchacho azul), cuyo ropaje azul, en la parte central del primer término, se yergue triunfante contra la coloración —cálida— del fondo.

La verdad es que resulta imposible dictar normas de esta clase, porque nunca se puede saber por anticipado qué efectos desea conseguir el artista. Puede incluso permitirse una nota aguda o violenta si percibe que en ella está

el acierto. Como no existen reglas que nos expliquen cuándo un cuadro o una escultura está bien, por lo general es imposible explicar exactamente con palabras por qué creemos hallarnos frente a una obra maestra. Pero esto no quiere decir que una obra dada sea tan buena como cualquier otra, o que no se pueda discutir en cuestión de gustos. Si no a otra finalidad, tales discusiones nos llevan a contemplar los cuadros y, cuanto más lo hacemos así, más cosas advertimos en ellos que anteriormente se nos habían pasado por alto. Empezamos a sentir mejor la clase de armonía que cada generación de artistas ha tratado de conseguir. Y cuanto más claramente la percibamos, mejor gozaremos de ella, lo cual es, a fin de cuentas, aquello de lo que se trata. El antiguo refrán de que «Sobre gustos no hay nada escrito» puede ser verdad, pero no debe negarse el hecho comprobado de que el gusto puede desarrollarse. He aquí una experiencia corriente acerca de que todo el mundo puede tener sus gustos en una esfera modesta. A las personas que no acostumbran beber té, una infusión puede parecerles igual que otra. Pero si tienen tiempo, deseos y oportunidad para darse a la búsqueda de los refinamientos posibles, pueden llegar a convertirse en verdaderos *connaisseurs,* capaces de distinguir exactamente qué tipo de infusión prefieren, y su mayor conocimiento les llevará a un mejor paladeo de lo que elijan.

Claro está que el gusto en arte es algo infinitamente más complejo que en lo que se refiere a manjares o bebidas. No sólo se trata de descubrir una variedad de aromas sutiles, sino algo más serio e importante. Después de todo, ya que los grandes maestros se han entregado por entero a esas obras, han sufrido por ellas y por ellas han sudado sangre, a lo menos que tienen derecho es a pedirnos que tratemos de comprender lo que se propusieron realizar.

Nunca se acaba de aprender en lo que al arte se refiere. Siempre existen cosas nuevas por descubrir. Las grandes obras de arte parecen diferentes cada vez que uno las contempla. Parecen tan inagotables e imprevisibles como los seres humanos. Es un inquieto mundo propio, con sus particulares y extrañas leyes, con sus aventuras propias. Nadie debe creer que lo sabe todo en él, porque nadie ha podido conseguir tal cosa. Nada, sin embargo, más importante que esto precisamente: para gozar de esas obras debemos tener una mente limpia, capaz de percibir cualquier indicio y hacerse eco de cualquier armonía oculta; un espíritu capaz de elevarse por encima de todo, no enturbiado con palabras altisonantes y frases hechas. Es infinitamente mejor no saber nada acerca del arte que poseer esa especie de conocimiento a medias propio del esnob. El peligro es muy frecuente. Hay personas, por ejemplo, que han comprendido las sencillas cuestiones que he tratado de señalar en este capítulo y que saben que hay grandes obras de arte que no poseen ninguna de las cualidades evidentes de belleza, expresión y corrección de dibujo; pero han llegado a enorgullecerse tanto de lo que saben, que pretenden no gustar sino de aquellas obras que ni son bellas ni están correctamente dibujadas. Les obsesiona el

temor de ser consideradas incultas si confiesan que les gusta una obra demasiado claramente agradable o emotiva. Terminan por ser esnobs, perdiendo el verdadero disfrute del arte y llamando «muy interesante» a todo aquello que verdaderamente encuentran repulsivo. Me ofendería ser responsable de una incomprensión de esta índole. Preferiría no ser creído en absoluto que serlo de semejante manera.

En los capítulos que siguen trataré de la historia del arte, que es la historia de la construcción de edificios y de la realización de cuadros y estatuas. Creo que conociendo algo de esta historia ayudaré a comprender por qué los artistas proceden de un modo peculiar, o por qué se proponen producir determinados efectos. Más que nada, éste es un buen modo de formar vuestra manera de ver las características peculiares de las obras de arte y de acrecentar vuestra sensibilidad para los más finos matices de diferencia. Acaso sea éste el único medio de aprender a gozarlas en sí mismas; pero no está exento de peligros. A veces observamos a ciertas personas que pasean a lo largo de un museo con el catálogo en la mano. Cada vez que se detienen delante de un cuadro buscan afanosamente su número. Podemos verlas manosear su catálogo, y tan pronto como han encontrado el título o el nombre se van. Podían perfectamente haberse quedado en casa, pues apenas si han visto el cuadro. No han hecho más que revisar el catálogo. Se trata de inteligencias de corto alcance que no están hechas para la contemplación gozosa de ninguna obra de arte.

Quienes han adquirido conocimiento de la historia del arte corren el riesgo, a veces, de caer en estas trampas. Cuando ven una obra de arte no se detienen a contemplarla, sino que buscan en su memoria el rótulo correspondiente. Pueden haber oído decir que Rembrandt fue famoso por su *chiaroscuro* —que es, en italiano, la denominación técnica del contraste de luz y sombra— y por eso mueven la cabeza significativamente al ver un Rembrandt, murmurando: «¡Maravilloso *chiaroscuro!*», y pasan al cuadro siguiente. Deseo verme enteramente libre de caer en ese peligro de conocimiento a medias y esnobismo, pues todos corremos el riesgo de sucumbir a tales tentaciones, y un libro como éste puede aumentarlas. Me gustaría ayudar a abrir los ojos, no a desatar las lenguas. Hablar diestramente acerca del arte no es muy difícil, porque las palabras que emplean los críticos han sido usadas en tantos sentidos que ya han perdido toda precisión. Pero mirar un cuadro con ojos limpios y aventurarse en un viaje de descubierta es una tarea mucho más difícil, aunque también mucho mejor recompensada. Es difícil precisar cuánto podemos traer con nosotros al regreso.

1

EXTRAÑOS COMIENZOS

Pueblos prehistóricos y primitivos; América antigua

No sabemos cómo empezó el arte, del mismo modo que ignoramos cuál fue el comienzo del lenguaje. Si tomamos la palabra arte para significar actividades como construir templos y casas, realizar pinturas y esculturas o trazar esquemas, no existe pueblo alguno en el globo que carezca de arte. Si, por otra parte, entendemos por arte una especie de lujosa belleza, algo que puede gozarse en los museos y en las exposiciones, o determinada cosa especial que sirva como preciada decoración en la sala de mayor realce, tendremos que advertir entonces que este empleo de la palabra corresponde a una evolución muy reciente y que muchos de los mayores arquitectos, pintores y escultores del pasado jamás pensaron en ella. Podemos comprender mejor esta diferencia si nos fijamos en la arquitectura. Todos sabemos que existen hermosos edificios y que algunos de ellos son verdaderas obras de arte; pero rara es, en todo el mundo, la construcción que no haya sido erigida con algún fin determinado. Los que emplean estos edificios como lugares de culto, esparcimiento o vivienda, los juzgan ante todo y principalmente según un criterio de utilidad. Pero aparte de esto, puede gustarles o no el diseño, la proporción de su estructura, y apreciar los esfuerzos del buen arquitecto para construirlos, no sólo de manera práctica, sino correcta. En el pasado, la actitud respecto a los cuadros y a las estatuas fue, con frecuencia, análoga. No eran concebidos como simples obras de arte, sino como objetos que poseían una función definida. Estaría pobremente dotado para juzgar la arquitectura quien ignorara los requerimientos a que obedecía su construcción. Análogamente, no somos aptos para comprender el arte de otro tiempo si ignoramos por completo los fines a que sirvió. Cuanto más retrocedemos en la historia, más definidos, pero también más extraños, son esos fines a los cuales se suponía que el arte tenía que servir. Y lo mismo sucede actualmente si dejamos las villas y ciudades y nos dirigimos al campo, o, mejor aún, si abandonamos nuestros países civilizados para viajar por aquellos otros cuyos modos de vida conservan todavía semejanza con las condiciones en las cuales vivieron nuestros remotos antepasados. Llamamos primitivos a esos pueblos, no porque sean más simples que nosotros —los procesos de su pensamiento son a menudo más complejos—, sino porque se hallan mucho más próximos al estado del cual emergió un día la humanidad. Entre esos primitivos no existe diferencia entre construcción útil y creación de imagen, en cuanto a la necesidad concierne. Sus chozas están allí para resguardarles de la lluvia, el viento, el sol, y también de los espíritus que los producen; las

imágenes están hechas para protegerles contra otras fuerzas que son, en su concepto, tan reales como las de la naturaleza. Pinturas y estatuas —en otras palabras— son empleadas con fines mágicos.

No podemos esperar comprender esos extraños comienzos del arte a menos que tratemos de introducirnos en el espíritu de los pueblos primitivos y descubrir qué clase de experiencia es la que les hizo imaginar las pinturas, no como algo agradable de contemplar, sino como objetos de poderoso *empleo.* No creo que sea tan difícil asimilar este modo de sentir. Lo único que se requiere es la voluntad de ser absolutamente honrados con nosotros mismos y preguntarnos al propio tiempo si no seguimos conservando también algo de primitivos en nuestra existencia. En lugar de comenzar por la época glaciar, empecemos con nosotros mismos. Supongamos que tomamos un retrato de nuestro jugador de fútbol favorito o de la estrella de cine que preferimos, publicado en un periódico del día. ¿Disfrutaríamos pinchándoles los ojos con una aguja?, ¿nos sentiríamos tan indiferentes como si hiciéramos un agujero en otro lugar cualquiera del papel? Creo que no. A pesar de saber muy bien, con plena conciencia, que lo que hagamos en esos retratos no perjudica en nada a los representados, experimentamos un vago reparo en herir su imagen. De alguna manera sigue existiendo en mí el absurdo sentimiento de que lo que se hace en un retrato se hace también sobre la persona que representa. Ahora bien, si no estoy equivocado, si esta extraña e irrazonable idea sobreviene realmente incluso entre nosotros, en la era atómica, es bastante menos sorprendente que nociones semejantes existan en la casi totalidad de los pueblos llamados primitivos. En todas partes del mundo los médicos o hechiceros han tratado de operar mágicamente en análogo sentido; han realizado pequeñas imágenes de un ser odiado y han punzado el corazón del pobre muñeco, o lo han quemado, esperando hacer padecer al enemigo. Incluso el *guy* quemado el día de Guy Fawkes es un residuo de semejante superstición. En ocasiones, los pueblos primitivos aún dudan acerca de lo que es real y lo que es una pintura. En una ocasión, al dibujar sus animales un artista europeo, los nativos se alarmaron: «Si usted se los lleva consigo, ¿cómo viviremos nosotros?»

19

Bisonte,
h.15000-10000 a.C.

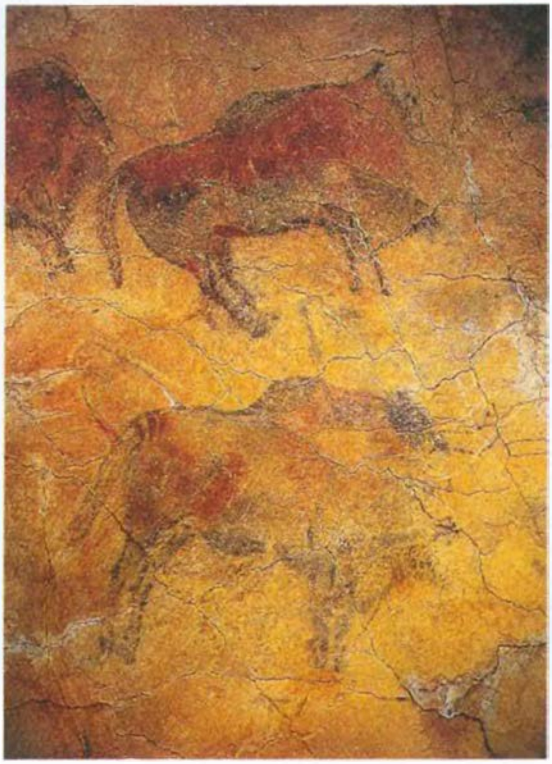
Pintura rupestre;
Altamira, España.

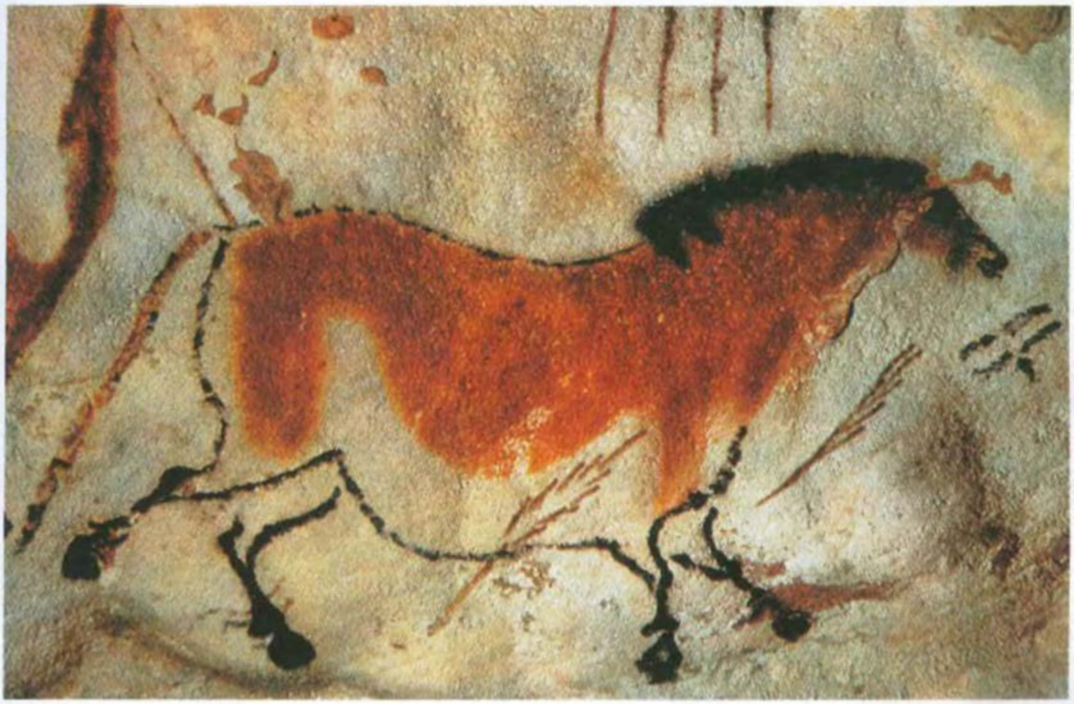
20

Caballo,
h. 15000-10000 a.C.

Pintura rupestre;
Lascaux, Francia..

Todas estas extrañas ideas son importantes porque pueden ayudarnos a comprender las más antiguas pinturas que han llegado hasta nosotros. Esas pinturas son tan viejas como cualquier otro rastro de obra humana. Y sin embargo, al ser descubiertas en las paredes de cuevas y rocas en España (ilustración 19) y al sur de Francia (ilustración 20) en el siglo XIX, en un principio los arqueólogos no podían creer que aquellas representaciones de animales tan vívidas y naturales hubieran sido hechas por hombres del período Glaciar. Poco a poco, las rudas herramientas de piedra y hueso que se hallaron en estas regiones fueron dejando en claro que aquellas pinturas de bisontes, mamuts y renos sí habían sido pintadas por hombres que cazaban a estos animales y que por eso los conocían tan bien. Es una experiencia extraña descender a estas cuevas, pasando a veces por pasadizos bajos y estrechos, siendo necesario adentrarse en la oscuridad de la montaña, para ver de pronto la linterna eléctrica del guía iluminar la pintura de un toro. Una cosa está clara, nadie





21

Cueva de Lascaux, Francia, h. 15000-10000 a.C.

se arrastraría hasta las pavorosas profundidades de la montaña solamente para decorar un lugar tan inaccesible. Más aún, pocas de estas pinturas se distribuyen con claridad por los techos o las paredes de la cueva excepto algunas pinturas de la cueva de Lascaux (ilustración 21). Por el contrario, están colocadas allí confusamente, una encima de la otra y sin orden o designio aparente. Es verosímil que sean vestigios de aquella creencia universal en el poder de la creación de imágenes; en otras palabras, esos cazadores primitivos creían que con sólo pintar a sus presas —haciéndolo tal vez con sus lanzas o sus hachas de piedra— los animales verdaderos sucumbirían también a su poder.

Naturalmente, esto es una mera conjetura, pero encuentra su mejor apoyo en el empleo del arte entre los pueblos primitivos de nuestros días que han conservado aún sus antiguas costumbres. Bien es verdad que no encontramos ninguno ahora —al menos en lo que a mí se me alcanza— que trate de operar exactamente según esta clase de magia; pero la mayor parte de su arte se halla íntimamente ligada a ideas análogas acerca del poder de las imágenes. Aún existen pueblos primitivos que no utilizan más que herramientas de piedra y que graban representaciones de animales sobre las rocas con fines mágicos. Existen otras tribus que celebran regularmente festivales en los que sus componentes se disfrazan de animales e imitan los movimientos de éstos en danzas solemnes. Ellos también creen que esto ha de darles, de algún modo, poder sobre sus presas; a veces imaginan que ciertos animales se hallan emparentados con ellos de manera semejante a la de los cuentos de hadas, y que toda la tribu es una tribu de lobos, de cuervos o de ranas. Parece bastante extraño, pero no tenemos que olvidar que incluso esas ideas no han desaparecido de nuestra propia época tanto como pudiera creerse. Los romanos creían que Rómulo y Remo habían sido amamantados por una loba, y poseían una ima-

gen de bronce representándola, en el Capitolio de Roma. Aun en nuestros días, bajo Mussolini, tuvieron siempre una loba viva dentro de una jaula cerca de las escalinatas del Capitolio. No se conservan leones vivos en Trafalgar Square, pero el león británico todavía se muestra lleno de vida en las páginas de *Punch*. Naturalmente, existe una gran diferencia entre esta clase de símbolos heráldicos y caricaturescos y la profunda seriedad con que los salvajes observan sus relaciones con el tótem —como ellos denominan a sus animales familiares—, pues parece que, en ocasiones, viven en una especie de mundo imaginario en el cual pueden ser hombres y bestias al propio tiempo. Muchas tribus celebran ceremonias especiales en las cuales ostentan máscaras con rasgos de esos animales, que, una vez que les cubren, les lleva a sentir que se han transformado, que se han convertido en cuervos o en osos. Es algo semejante a cuando los niños juegan a ser piratas o detectives, llegando un momento en que no saben cuándo termina el juego y comienza la realidad. Pero junto a los niños siempre se halla el mundo de los adultos, el de las personas que dicen: «No hay que hacer tanto ruido», o «Es hora de acostarse». Para el salvaje no existe ese otro mundo que le arrebate la ilusión, porque todos los miembros de la tribu toman parte en los ritos y danzas ceremoniales con sus fantásticos juegos de ficción. Han aprendido su significado desde muy antiguas generaciones, y se hallan tan absorbidos por ellos que poseen muy pocas posibilidades de situarse fuera y contemplar críticamente su conducta. Todos tenemos creencias que presuponemos, tanto como los primitivos las suyas, hasta tal punto que no lo advertimos sino cuando nos encontramos con gentes que las cuestionan.

Todo esto parece tener poco que ver con el arte, pero el hecho es que lo condiciona en varios aspectos. Muchas obras artísticas se han propuesto intervenir en estas extrañas costumbres; de lo que se trata, entonces, no es de si la pintura o la escultura es bella para nuestro criterio, sino de si opera, es decir, si puede ejecutar la magia requerida. Además, el artista trabaja para gentes de su propia tribu, que conocen exactamente lo que cada forma y cada color se proponen significar. No se espera de ellos que inventen o cambien elementos de su medio, sino tan sólo que apliquen toda su destreza y su saber a la ejecución de sus obras.

Por otra parte, no tenemos que ir tan lejos para establecer paralelismos. El objeto de una bandera nacional no consiste en ser un trozo de tela bellamente coloreada, que cualquier fabricante pueda alterar según su fantasía. El objeto de un anillo de boda no reside en constituir un adorno que pueda emplearse o fabricarse según nuestro antojo. Pero, aun dentro de lo que prescriben los ritos y costumbres de nuestras vidas, sigue existiendo un cierto elemento de elección y de campo libre para que se manifiesten el gusto y la habilidad personales. Pensemos en el árbol de navidad. Sus accesorios principales han sido moldeados por la costumbre. Cada familia, en efecto, posee sus propias tradiciones y sus predilecciones propias, sin las cuales el árbol carecería de objeto. Sin embargo, cuando llega el gran momento de adornarlo, queda mucho por decidir. ¿Puede recibir esta rama una velita? ¿Hay bastante oropel en lo alto? ¿No es demasiado pesada esta estrella,

o este lado se sobrecarga en exceso? A un forastero, el conjunto del adorno quizá le resulte un tanto extraño. Puede pensar que los árboles son mucho más bonitos sin oropel. Pero para nosotros, que conocemos su significado, se convierte en asunto de gran importancia decorar el árbol de acuerdo con nuestro plan.

22

Dintel de la casa de un jefe maorí, inicios del siglo XIX.

Madera tallada, 32 × 82 cm; Museum of Mankind, Londres.

El arte primitivo se realiza precisamente de conformidad con semejantes líneas preestablecidas, y, con todo, deja al artista campo de acción para que muestre su ingenio. La maestría técnica de algunos artesanos nativos es realmente sorprendente. No debemos olvidar nunca que, al hablar de arte primitivo, el término no implica que los artistas sólo posean un conocimiento primitivo de su arte. Por el contrario, muchas tribus han desarrollado una habilidad verdaderamente asombrosa en la talla, los trabajos de cestería, la preparación de cuero o, incluso, en la forja de metales. Si comprobamos la simplicidad de los utensilios con que han sido realizadas esas obras, no podremos sino maravillarnos de la paciencia y la seguridad de toque adquiridos por esos artesanos primitivos a través de siglos de especialización. Los maoríes de Nueva Zelanda, por ejemplo, han aprendido a realizar verdaderas maravillas en sus tallas de madera (ilustración 22). Claro es que el hecho de que una cosa haya sido difícil de realizar no nos prueba, necesariamente, que sea una obra de arte. Si fuera así, a quienes construyen modelos de barcos de vela dentro de botellas de cristal habría que situarlos entre los más grandes artistas. Pero esta prueba de destreza nativa debiera prevenirnos contra la creencia de que sus obras parecen extraordinarias porque no han podido hacer nada mejor. No es su criterio de ejecución artística el que se aparta de los nuestros, sino la suma de sus ideas. Es importante advertir esto desde el principio, porque toda la historia del arte no es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y exigencias. Existe una evidencia cada vez mayor de que, bajo ciertas condiciones, los artistas primitivos pueden producir obras tan correctas en su interpretación de la naturaleza como las mejor ejecutadas por un maestro occidental. Hasta mediado este siglo no se había descubierto en Nigeria cierto número de cabezas de bronce que son las más convincentes representaciones que imaginarse pueda (ilustración 23). Parecen datar de hace muchos siglos, no existiendo ninguna razón para creer que los artistas nativos aprendieran su arte de algún extraño.

¿Cuál puede ser, pues, la razón de que tan gran porción del arte primitivo

23

Cabeza de un negro: representa probablemente a un mandatario (oni) de Ife, Nigeria, siglos XII-XIV.

Bronce, 36 cm de altura; Museum of Mankind, Londres.

parezca totalmente extraña? Tal vez debamos volvernos hacia nosotros mismos e intentar experimentos que todos podemos llevar a cabo. Tomemos un trozo de papel o de secante y garabateemos sobre él una cara. Tan sólo un círculo para la cabeza, un palote para la nariz, otro para la boca. Una vez hecho esto, miremos el monigote ciego. ¿No parecerá insoportablemente lastimoso? La pobre criatura no puede ver. Sentimos que debemos darle ojos, ¡y qué descanso cuando ponemos los dos puntos y, al fin, puede mirarnos! Para nosotros esto es un juego, pero para el primitivo no lo es. Un trozo de madera, con esas cuantas formas esenciales, constituye algo nuevo y distinto para él. Toma los signos que realiza como indicio de su mágico poder. No necesita hacer nada más realista toda vez que la imagen tiene ojos para mirar. La ilustración 24 muestra la imagen de un dios de la guerra polinesio llamado Oro. Los polinesios son tallistas excelentes, pero no consideran, evidentemente, que lo esencial sea darle a esa figura la imagen correcta de un hombre. Todo lo que podemos ver en ella es un trozo de madera cubierta de fibras entretejidas. Tan sólo los ojos y los brazos están someramente indicados por un cordoncillo de fibra; pero, al fijarnos nuevamente en ellos, nos damos cuenta de que basta con ello para conferirle un aspecto de misterioso poder. No nos hallamos todavía enteramente en el reino del arte, pero nuestro experimento del monigote puede aún enseñarnos algo más. Cambiemos la forma del rostro que hemos garabateado en todas sus posibilidades. Cambiemos la forma de los ojos de puntos a cruces, o a otro trazo cualquiera que no posea ni la más remota semejanza con los ojos verdaderos. Hagamos de la nariz un círculo y de la boca una espiral. Difícilmente cambiará, en tanto que su relativa posición continúe siendo aproximadamente la misma. Ahora bien, para el artista nativo este descubrimiento significará mucho probablemente, pues le enseñará a extraer sus figuras o rostros de aquellas formas que más le gusten, y que mejor se adapten a su especial habilidad. El resultado puede que no sea muy realista, pero conservará cierta unidad y armonía de diseño que es precisamente lo que, con toda probabilidad, le faltaba a nuestro monigote. La ilustración 25 muestra una máscara de Nueva Guinea. Seguramente no es una cosa bella, pero no es eso lo que se propone ser; está destinada a una ceremonia en la que los jóvenes del poblado se disfrazan de espíritus y asustan a las mujeres y a los

24

Oro, dios de la guerra, Tahití, siglo XVIII.

Madera cubierta con una red o malla, 66 cm de altura; Museum of Mankind, Londres.

25

Máscara ritual papúa de la región del Golfo, Nueva Guinea, h. 1880.

Madera, tejido de corteza y fibra vegetal, 152,4 cm de altura; Museum of Mankind, Londres.

niños. Mas pese a lo fantástica o incluso repulsiva que pueda parecernos, hay algo convincente en el modo en que el artista ha sabido obtener este rostro a partir de unas formas geométricas.

En algunas partes del mundo, los artistas primitivos han sabido desarrollar elaborados sistemas para representar ornamentalmente las diversas figuras y tótems de sus mitos. Entre los indios de América del Norte, por ejemplo, los artistas combinan una observación muy aguda de las formas naturales con su desdén por lo que nosotros llamamos las apariencias reales de las cosas. Como cazadores, conocen la verdadera forma del pico del águila, o de las orejas del castor, mucho mejor que cualquiera de nosotros. Pero ellos consideran tales rasgos como meramente suficientes. Una máscara con un pico de águila *es* precisamente un águila. La ilustración 26 es un modelo de casa de un caudillo entre la tribu haida de los pieles rojas, con tres de los llamados mástiles totémicos en su fachada. Nosotros sólo podemos apreciar un revoltijo de horribles máscaras, pero para el nativo el mástil central ilustra una antigua leyenda de su tribu. La leyenda misma, para nosotros, es casi tan extraña e incoherente como su representación, pero no debe sorprendernos mucho que las ideas de los primitivos difieran de las nuestras. Hela aquí:

26

Modelo de la casa de un caudillo haida del siglo XIX, indios de la costa noroeste.

Museo Americano de Historia Natural, Nueva York.

> Hubo una vez un mozo en la ciudad de Gwais Kun que acostumbraba holgazanear, tumbado todo el día en la cama, hasta que su suegra le censuró por ello; él se sintió avergonzado, y se fue decidido a matar a un monstruo que habitaba en un lago y que se alimentaba de hombres y ballenas. Con ayuda de un pájaro sobrenatural construyó un cepo con el tronco de un árbol y suspendió encima de él a dos niños para que sirvieran de cebo. El monstruo fue capturado y el mozo se disfrazó con su piel para apresar peces, que regularmente depositaba sobre los escalones de la puerta de la casa de su suegra. Ésta se sintió tan halagada por estos inesperados dones, que llegó a creerse hechicera. Cuando el mozo, al fin, la desilusionó, se sintió tan avergonzada que murió a causa de ello.

Todos los participantes en esta tragedia se hallan representados en el mástil central. La máscara que se halla debajo de la entrada es una de las ballenas que el monstruo acostumbraba comer. La gran máscara de encima de la puerta es el monstruo; sobre ella, la forma humana de la infortunada suegra. La máscara que tiene el pico puesto sobre esta última es el pájaro que ayudó al héroe; este mismo aparece más arriba disfrazado con la piel del monstruo y con los peces apresados por él. Las figuras humanas son los niños que el héroe utilizó como cebo.

Una obra semejante nos parece producto de una extravagante fantasía, pero para los que la hicieron constituía una empresa solemne. Costó años labrar esos grandes mástiles, con las herramientas primitivas de que disponían los nativos y, algunas veces, toda la población masculina colaboró en la tarea. Fue para señalar y honrar la casa de un poderoso caudillo.

Sin una explicación no nos es posible comprender el objeto de esas creaciones en las que se puso tanto amor y trabajo. Así sucede frecuentemente con obras de

arte primitivo. Una máscara como la de la ilustración 28 puede parecernos graciosa, pero su significado no es, ni con mucho, gracioso. Representa a un demonio de las montañas devorador de hombres con la cara manchada de sangre. Pero aunque no consigamos entenderlo, podemos apreciar la fidelidad con que las formas naturales han sido traducidas a una composición coherente. Existen muchas grandes obras de esta clase que datan de los extraños comienzos del arte, y cuya exacta explicación se ha perdido probablemente para siempre, pero que podemos admirar todavía. Todo lo que nos queda de las grandes civilizaciones de la América antigua es su «arte». He puesto la palabra entre comillas, no porque a esas misteriosas construcciones e imágenes les falte belleza —algunas de ellas son sumamente fascinantes—, sino porque no debemos acercarnos a ellas con la idea de que fueron realizadas con fines placenteros o decorativos. La talla terrorífica de una cabeza de la muerte, perteneciente a un altar de las ruinas de Copán, en la actual Honduras (ilustración 27), nos recuerda los horribles sacrificios humanos exigidos por las religiones de esos pueblos. A pesar de lo poco que puede saberse acerca del sentido exacto de esas tallas, los enormes esfuerzos de los especialistas que han redescubierto esas obras, y que han tratado de penetrar en sus secretos, nos han enseñado bastante para compararlas con otras similares de las culturas primitivas. Claro está que esos pueblos no eran primitivos en el sentido usual del término. Cuando llegaron los conquistadores españoles y portugueses del siglo XVI, los aztecas en México y los incas en Perú y Bolivia regían poderosos imperios. Sabemos también que, en tempranos siglos, los mayas de América Central construyeron grandes ciudades y desarrollaron un sistema de escritura y de cálculo del calendario que es todo menos primitivo. Al igual que los negros de Nigeria, los americanos precolombinos eran perfectamente capaces de representar un rostro humano con aspecto natural. A los antiguos peruanos les gustaba modelar ciertas vasijas en forma de cabezas humanas de un realismo sorprendente (ilustración 29). Si la mayoría de las obras de esas civi-

27

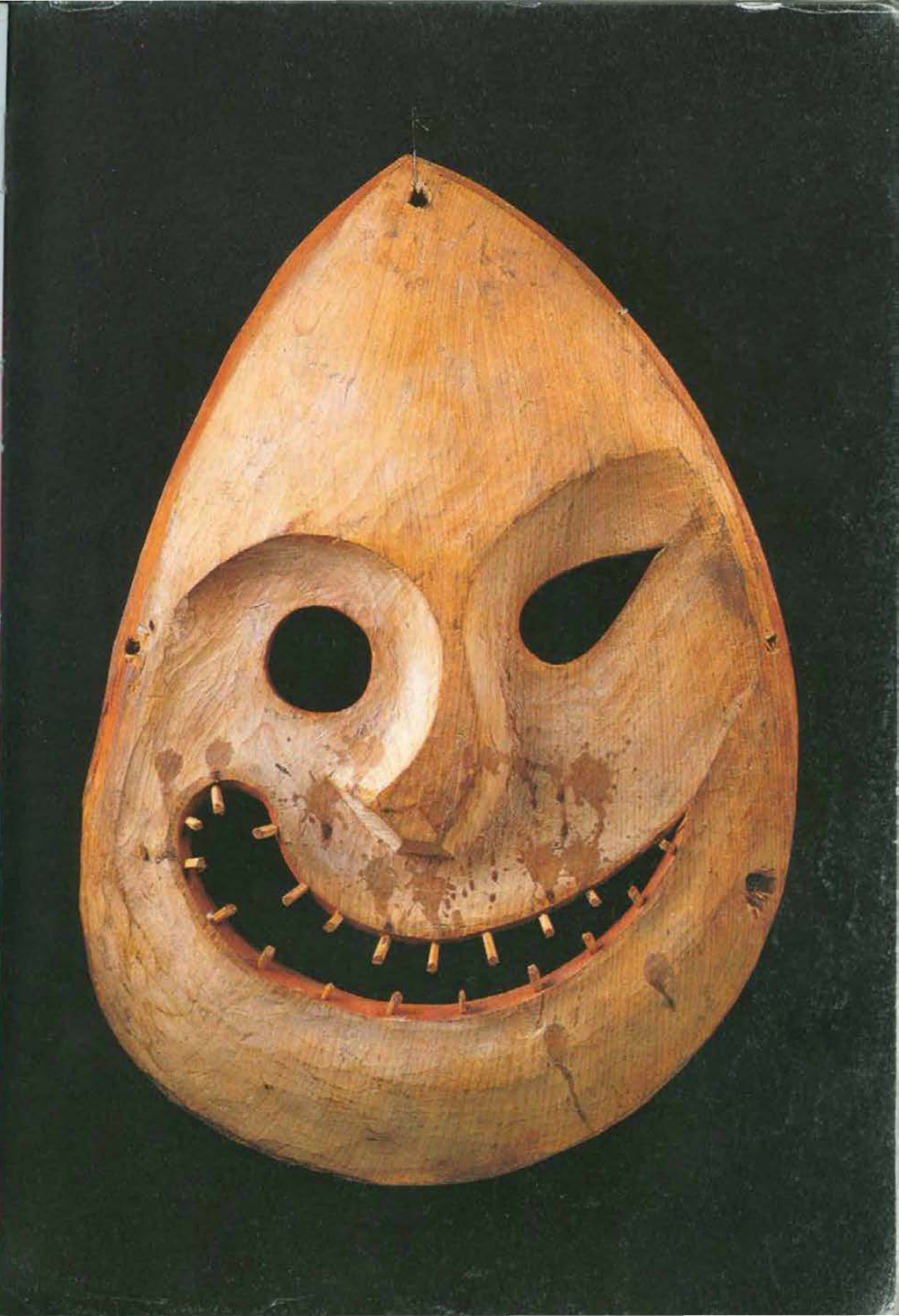
Cabeza del dios de la muerte, de un altar de piedra maya hallado en Copán, Honduras, h. 500-600.

37 × 104 cm; Museum of Mankind, Londres.

28

Máscara de danza inuit de Alaska, h. 1880.

Madera pintada, 37 × 25,5 cm; Museo Etnológico, Museo Nacional, Berlín.



29

Vasija con la forma de un hombre tuerto, hallada en el valle de Chicanná, Perú, h. 250-550.

Arcilla, 29 cm de altura; Instituto de Arte de Chicago.

30

Tláloc, dios azteca de la lluvia, siglos XIV-XV.

Piedra, 40 cm de altura; Museo Etnológico, Museo Nacional, Berlín.

lizaciones nos parecen fantásticas y poco naturales, la razón reside probablemente en las ideas que se proponían transmitir.

La ilustración 30 reproduce una estatua mexicana que se cree data del período azteca, el último antes de la conquista. Los investigadores creen que representa al dios de la lluvia, cuyo nombre era Tláloc. En esas zonas tropicales la lluvia es con frecuencia cuestión de vida o muerte, pues sin ella las cosechas pueden fallar, dando lugar a que se perezca de hambre. Se comprende, pues, que el dios de la lluvia y las tormentas asuma en el espíritu la forma de un demonio de terrorífico poder. El rayo, en el cielo, aparece en la imaginación como una gran serpiente, y, por ello, muchos pueblos americanos han considerado a la serpiente de cascabel como un ser sagrado y poderoso. Si observamos más detenidamente la figura de Tláloc vemos, en efecto, que su boca está formada por dos cabezas de esa clase de ofidios, frente a frente, con sus grandes colmillos venenosos sobresaliendo de sus mandíbulas, y que su nariz, asimismo, parece haberse plasmado con el cuerpo retorcido de una serpiente. Tal vez hasta sus ojos puedan ser vistos como dos culebras enroscadas. Vemos así cuán lejos de nuestro criterio, acerca de la escultura, puede llevar la idea de construir un rostro extrayéndolo de formas dadas. También podemos percibir algún vislumbre de las razones que han conducido, a veces, a este método. Ciertamente, era adecuado formar la imagen del dios de la lluvia con los cuerpos de las serpientes sagradas que corporizaban la fuerza del rayo. Si consideramos la extraña mentalidad que creó esos terribles ídolos, podemos llegar a comprender cómo la realización de imágenes en esas civilizaciones primitivas no se hallaba relacionada sólo con la magia y la religión, sino que también era la primera forma de escritura. La serpiente sagrada en el arte antiguo de México no fue solamente la reproducción de la serpiente de cascabel; llegaría a evolucionar hasta constituir un signo para expresar el rayo y, de este modo, crear un carácter por medio del cual pudiera ser registrada, o tal vez conjurada, una tormenta. Sabemos muy poco acerca de esos misteriosos orígenes, pero si queremos comprender la historia del arte haremos bien en recordar, siquiera por un momento, que las artes y las letras constituyen, verdaderamente, una misma familia.

Aborigen australiano dibujando el esquema de un opossum totémico sobre una roca.

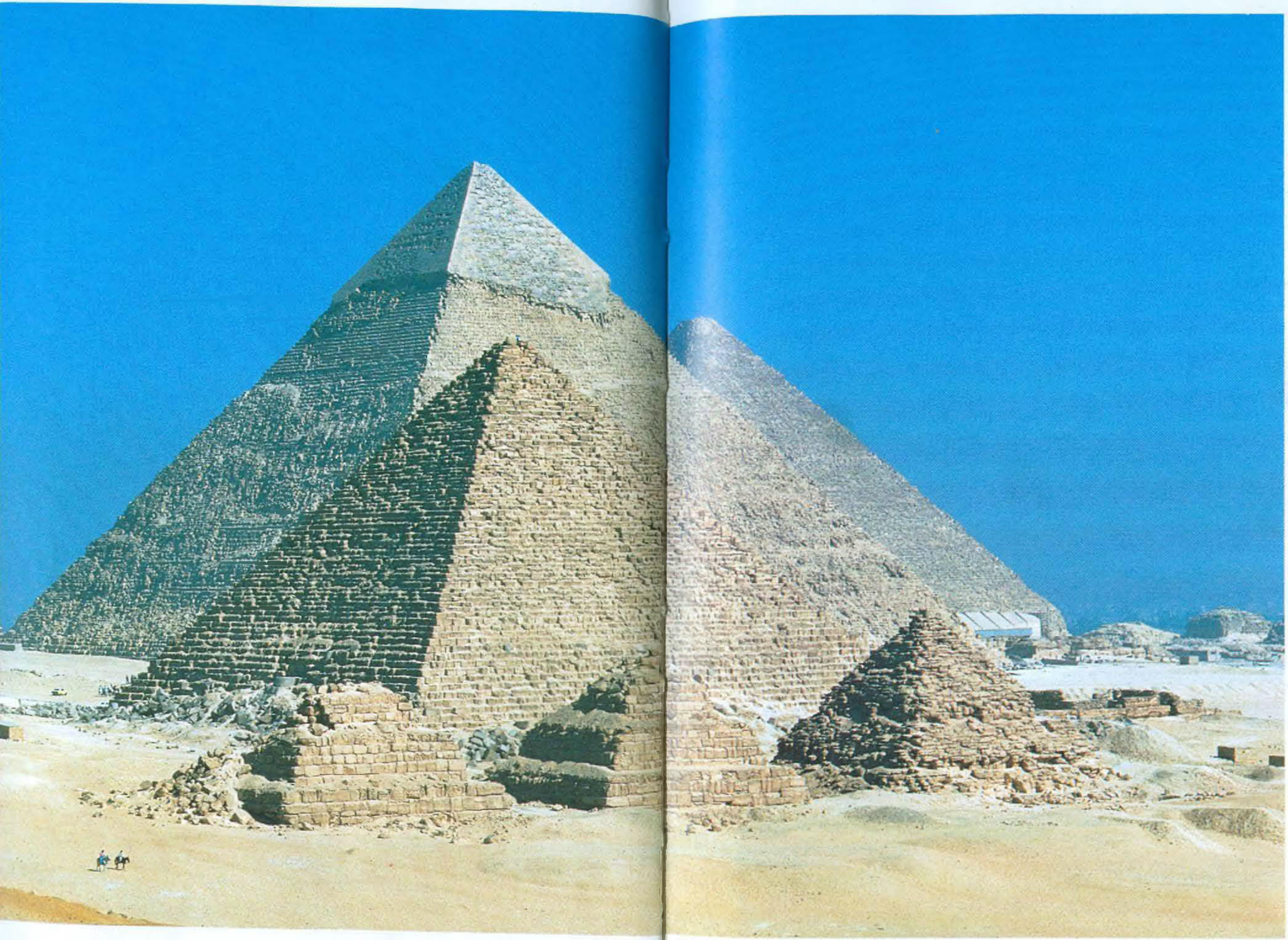
2

ARTE PARA LA ETERNIDAD

Egipto, Mesopotamia, Creta

En todo el mundo existió siempre alguna forma de arte, pero la historia del arte como esfuerzo continuado no comienza en las cuevas del norte de España, del sur de Francia o entre los indios de América del Norte. No existe ilación entre esos extraños comienzos con nuestros días, pero sí hay una tradición directa, que pasa de maestro a discípulo y del discípulo al admirador o al copista, que relaciona el arte de nuestro tiempo —una casa o un cartel— con el del valle del Nilo de hace unos cinco mil años, pues veremos que los artistas griegos realizaron su aprendizaje con los egipcios, y que todos nosotros somos alumnos de los griegos. De ahí que el arte de Egipto tenga formidable importancia sobre el de Occidente.

Es sabido que Egipto es el país de las pirámides (ilustración 31), esas montañas de piedra que se yerguen como hitos del tiempo sobre el distante horizonte de la historia. Por remotas y misteriosas que puedan parecernos, mucho es lo que nos revelan acerca de su propia historia. Nos hablan de un país tan perfectamente organizado que fue posible, en él, amontonar esos gigantescos montes de piedra en el transcurso de la vida de un solo faraón, y nos hablan de faraones tan ricos y poderosos que pudieron obligar a millares y millares de operarios o esclavos a trabajar para ellos año tras año, a extraer bloques de las canteras, a arrastrarlos hasta el lugar de la construcción y a colocarlos unos sobre otros con los medios más primitivos, hasta que la tumba estuviera dispuesta para recibir los restos mortales del faraón. Ningún monarca ni ningún pueblo llegarían a tales dispendios, ni se tomarían tantas molestias para la creación de una mera sepultura. Sabemos, en efecto, que las pirámides tuvieron su importancia práctica a los ojos de reyes y sus súbditos. El faraón era considerado un ser divino que gobernaba sobre estos últimos y que, al abandonar esta tierra, subiría de nuevo a la mansión de los dioses de donde había descendido. Las pirámides, elevándose hacia el cielo, le ayudarían probablemente en su ascensión. En cualquier caso, ellas defenderían el sagrado cuerpo de la destrucción, pues los egipcios creían que el cuerpo debía ser conservado para que el alma viviera en el más allá. Por ello, preservaban el cadáver mediante un laborioso método de embalsamamiento, vendándolo con tiras de tela. Para la momia del faraón se había erigido la pirámide, instalándose su cuerpo allí, en el centro de la gran montaña pétrea, dentro de un cofre también de piedra. En torno a la cámara mor-



31

La Gran Pirámide de Giza, h. 2613-2563 a.C.

tuoria se escribían ensalmos y hechizos para ayudarle en su tránsito hasta el otro mundo.

Pero no son sólo estos antiquísimos vestigios de arquitectura humana los que nos hablan del papel desempeñado por las creencias de la edad antigua en la historia del arte. Los egipcios creían que la conservación del cuerpo no era suficiente. Si también se perennizaba la apariencia del faraón, con toda seguridad éste continuaría existiendo para siempre. Por ello, ordenaron a los escultores que labraran el retrato del faraón en duro e imperecedero granito, y lo colocaran en la tumba donde nadie pudiese verlo, donde operara su hechizo y ayudase a su alma a revivir a través de la imagen. Una denominación egipcia del escultor era, precisamente, «El-que-mantiene-vivo».

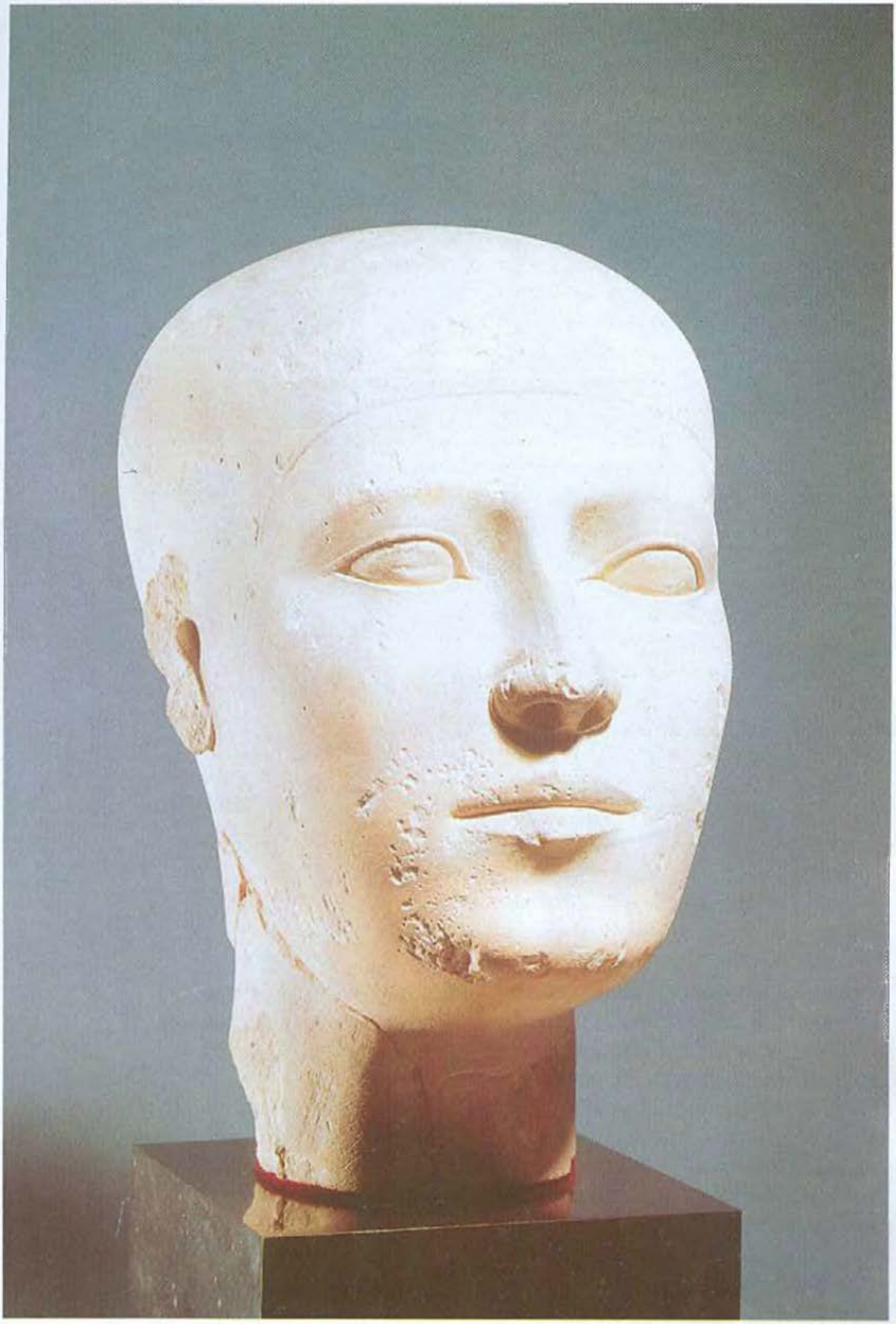
En un principio, tales ritos estaban reservados a los faraones, pero pronto los nobles de la casa real tuvieron sus tumbas menores agrupadas en hileras alrededor de la del faraón; y poco a poco cada persona que se creía respetable tomó previsiones para su vida de ultratumba ordenando que se le construyese una costosa sepultura, en la que su alma moraría y recibiría las ofrendas de comida y bebida que se daban a los muertos, y en la que se albergarían su momia y su apariencia vital. Algunos de esos primitivos retratos de la edad de las pirámides —la cuarta dinastía del Imperio antiguo— se hallan entre las obras más bellas del arte egipcio (ilustración 32). Hay en ellas una simplicidad y una solemnidad que no se olvidan fácilmente. Se ve que el escultor no ha tratado de halagar a su modelo o de conservar un gozoso momento de su existencia. No se fijó más que en aspectos esenciales. Cualquier menudo pormenor fue soslayado. Tal vez sea precisamente por esa estricta concentración de las formas básicas de la cabeza humana por lo que esos retratos siguen siendo tan impresionantes, pues, a pesar de su casi geométrica rigidez, no son tan primitivos como los de las máscaras nativas de que hemos tratado en el Capítulo 1. Ni son tampoco de parecido tan fiel como los retratos naturalistas de los artistas de Nigeria (pág. 45, ilustración 23). La observación de la naturaleza y la proporción del conjunto se hallan tan perfectamente equilibradas que nos impresionan para ofrecernos seres dotados de vida que, no obstante, se nos aparecen como remotos en la eternidad.

32

Cabeza retrato, h. 2551-2528 a.C.

Hallada en la tumba de Giza; piedra caliza, 27,8 cm de altura; Museo de Arte Histórico, Viena.

Esta combinación de regularidad geométrica y de aguda observación de la naturaleza es característica de todo el arte egipcio. Donde mejor podemos estudiarla es en los relieves y pinturas que adornan los muros de las sepulturas. La palabra adornan, por cierto, difícilmente puede convenir a un arte que no puede ser contemplado sino por el alma del muerto. Estas obras, en efecto, no eran para ser degustadas. También ellas pretendían «mantener vivo». Antes, en un pasado distante y horrendo, existió la costumbre de que al morir un hombre poderoso sus criados y esclavos le siguieran a la tumba, para que llegara al más allá en conveniente compañía, por lo que estos últimos eran sacrificados. Más tarde, esos horrores fueron considerados demasiado crueles o demasiado costosos, y el arte constituyó su rescate. En lugar de criados reales, a los grandes de



33

El jardín de Nebamun, h. 1400 a.C.

Pintura mural en una tumba de Tebas, 64 × 74,2 cm; Museo Británico, Londres.

esta tierra se les ofrecieron sus imágenes por sustituto. Los retratos y modelos encontrados en las tumbas egipcias se relacionan con la idea de proporcionar compañeros a las almas en el otro mundo, una creencia que se encuentra en los inicios de muchas culturas.

Estos relieves y pinturas murales nos proporcionan un reflejo extraordinariamente animado de cómo se vivió en Egipto hace milenios. Y con todo, al contemplarlos por vez primera no puede uno sino maravillarse. La razón de ello está en que los pintores egipcios poseían un modo de representar la vida real completamente distinto del nuestro. Tal vez esto se halle relacionado con la diferencia de fines que inspiró sus pinturas. No era lo más importante la belleza, sino la perfección. La misión del artista era representarlo todo tan clara y perpetuamente como fuera posible. Por ello no se dedicaban a tomar apuntes

de la naturaleza tal como ésta aparece desde un punto de mira fortuito. Dibujaban de memoria, y de conformidad con reglas estrictas que aseguraban la perfecta claridad de todos los elementos de la obra. Su método se parecía, en efecto, más al del cartógrafo que al del pintor. La ilustración 33 lo muestra en un sencillo ejemplo, que representa un jardín con un estanque. Si nosotros tuviéramos que dibujar un tema semejante buscaríamos el ángulo de visión más propicio. La forma y el carácter de los árboles podrían ser vistos claramente sólo desde los lados; la forma del estanque, únicamente desde arriba. Este problema no preocupó a los egipcios: representarían el estanque sencillamente como si fuera visto desde arriba y los árboles desde el lado. Los peces y los pájaros en el estanque difícilmente se reconocerían si estuvieran vistos desde arriba; así pues, los dibujaron de perfil.

34

Retrato de Hesire, (en una puerta de madera de su tumba), h. 2778-2723 a.C.

Madera; 115 cm de altura; Museo Egipcio, El Cairo.

En esta simple pintura podemos comprender fácilmente el procedimiento del artista. Muchos dibujos infantiles aplican un principio semejante. Pero los egipcios eran mucho más consecuentes en su aplicación de estos métodos que los niños. Cada cosa tuvo que ser representada en su aspecto más característico. La ilustración 34 muestra los efectos que produjo esta idea en la representación del cuerpo humano. La cabeza se veía mucho más fácilmente en su perfil; así pues, la dibujaron de lado. Pero si pensamos en los ojos, nos los imaginamos como si estuvieran vistos de frente. De acuerdo con ello, ojos enteramente frontales fueron puestos en rostros vistos de lado. La mitad superior del cuerpo, los hombros y el tórax, son observados mucho mejor de frente, puesto que así podemos ver cómo cuelgan los brazos del tronco. Pero los brazos y los pies en movimiento son observados con mucha mayor claridad lateralmente. A esta razón obedece que los egipcios, en esas representaciones, aparezcan tan extrañamente planos y contorsionados. Además, los artistas egipcios encontraban difícil representar el pie izquierdo desde afuera; preferían perfilarlo claramente con el dedo gordo en primer término. Así, ambos son pies vistos de lado, pareciendo poseer la figura del relieve dos pies izquierdos. No debe suponerse que los artistas egipcios creyeran que las personas eran o aparecían así, sino que, simplemente, se limitaban a seguir una regla que les permitía insertar en la

forma humana todo aquello que consideraban importante. Tal vez esta adhesión estricta a la norma haya tenido algo que ver con intenciones mágicas, porque ¿cómo podría un hombre con sus brazos en escorzo o «seccionados» llevar o recibir los dones requeridos por el muerto?

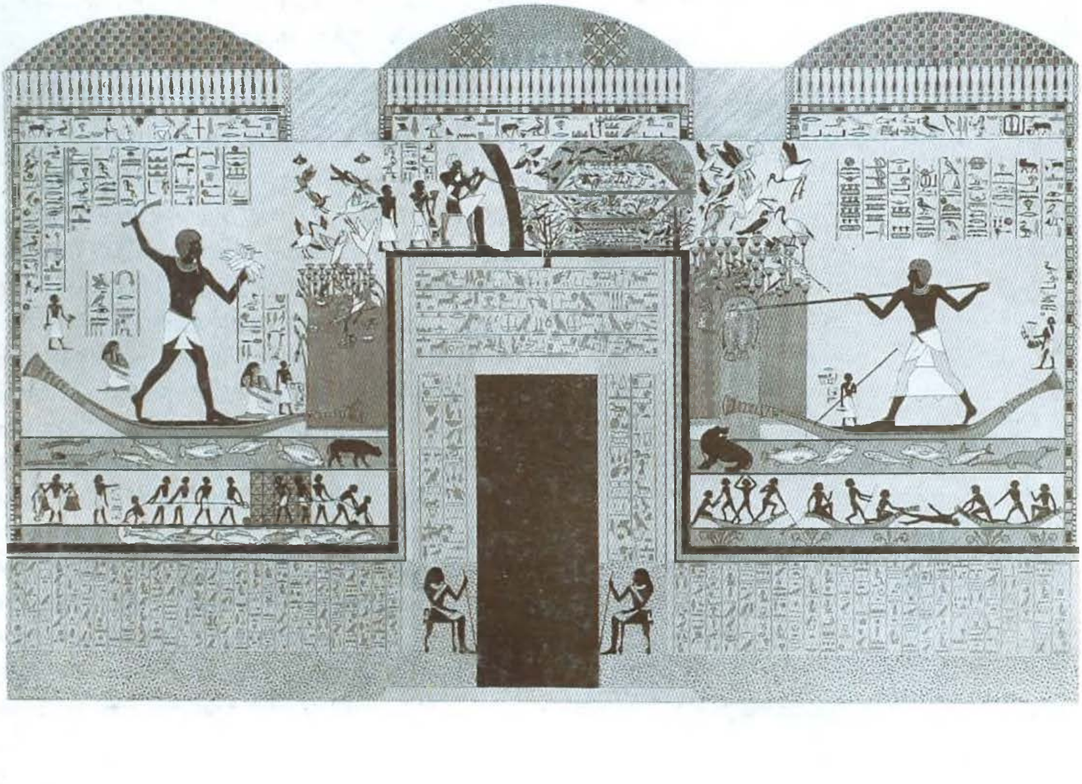
Lo cierto es que el arte egipcio no se basa en lo que el artista podría ver en un momento dado, sino en lo que él sabía que pertenecía a una persona o una escena. De esas formas aprendidas y conocidas fue de donde extrajo sus representaciones, de modo muy semejante a como el artista primitivo tomó las suyas de las formas que podía dominar. No sólo fue el conocimiento de formas y figuras el que permitió que el artista diese cuerpo a sus representaciones, sino también el conocimiento de su significado. Nosotros, a veces, llamamos grande a un hombre importante. Los egipcios dibujaban al señor en tamaño mucho mayor que a sus criados, e incluso que a su propia mujer.

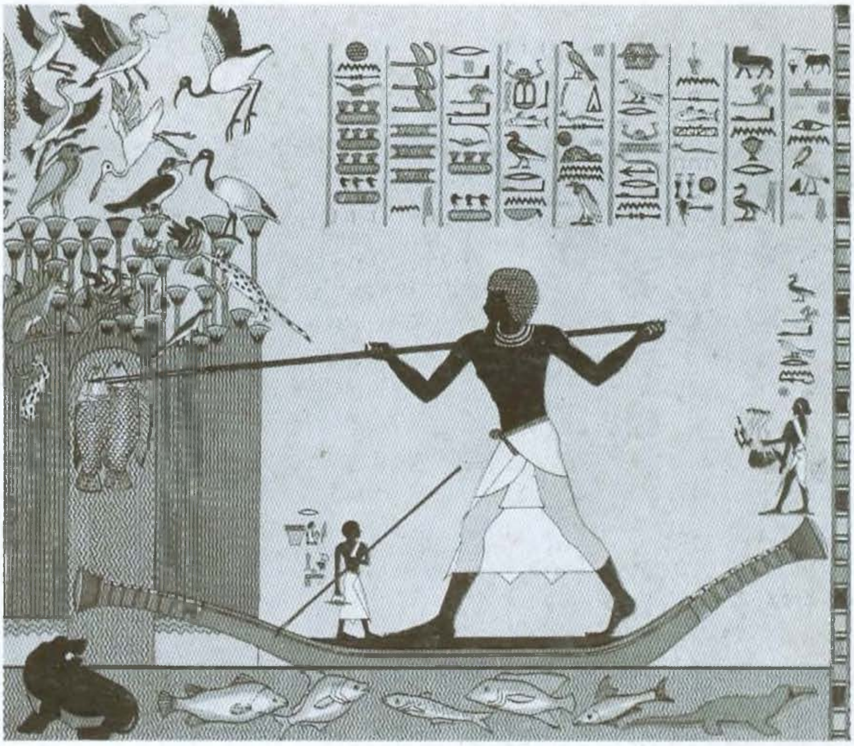
Una vez comprendidas estas reglas y convencionalismos, comprendemos también el lenguaje de las pinturas en las que se halla historiada la vida de los egipcios. La ilustración 35 nos da una buena idea de la disposición general de una pared de la tumba de un gran dignatario del llamado Imperio medio, unos mil novecientos años a.C. La inscripción jeroglífica nos dice exactamente quién fue, y cuáles fueron los títulos y honores que cosechó durante su vida. Su nom-

35

Pintura mural en la tumba de Knumhotep, h. 1900 a. C.

Hallada en Beni Hassan; de un dibujo del original publicado por Karl Lepsius, *Denkmäler,* 1842.





36

Detalle de la ilustración 35.

bre y títulos leemos, fueron Knumhotep, Administrador del Desierto Oriental, Príncipe de Menat Kufu, amigo íntimo del Rey, Conocido Real, Superintendente de los Sacerdotes, Sacerdote de Horus, Sacerdote de Anubis, Jefe de todos los Secretos Divinos, y —el más llamativo de todos— Señor de todas las Túnicas. En el lado izquierdo le vemos cazando aves con una especie de bumerán; acompañado por su mujer Keti, su concubina Jat y uno de sus hijos que, a pesar de su pequeño tamaño en la pintura, ostenta el título de Superintendente de Fronteras. En la parte inferior del friso vemos unos pescadores a las órdenes del superintendente Mentuhotep cobrando una gran redada. Sobre la puerta se ve nuevamente a Knumhotep, esta vez atrapando aves acuáticas en una red. Como ya conocemos los métodos del artista egipcio, podemos ver fácilmente cómo opera este artificio. El cazador se coloca detrás de una pantalla vegetal, sosteniendo una cuerda ligada a la malla abierta (esta última representada como vista desde arriba). Cuando las aves han acudido al cebo, aquél tira de la cuerda y ellas quedan aprisionadas en la red. Detrás de Knumhotep se halla su primogénito Nacht, y su Superintendente de Tesoros, quien era, al propio tiempo, responsable de encargar la construcción de su sepultura. En el lado derecho, Knumhotep, al que se dio el nombre de «grande en peces, rico en aves, adorador de la diosa de la caza», es visto arponeando peces (ilustración 36). Otra vez podemos observar los convencionalismos del artista egipcio que prescinde del agua por entre las cañas para mostrarnos el lugar donde se hallan los peces. La inscripción dice: «En una jornada en barca por la charca de los patos silvestres, los pantanos y los

ríos, alanceando con la lanza de dos puntas atravesó treinta peces; qué magnífico el día de la caza del hipopótamo.» En la parte inferior se aprecia el divertido episodio de uno de los hombres que ha caído al agua y que es pescado por sus compañeros. La inscripción en torno a la puerta recuerda los días en que tenían que llevarse presentes al muerto, e incluye oraciones a los dioses.

Creo que una vez acostumbrados a contemplar estas pinturas egipcias, nos preocupan tan poco sus faltas de verosimilitud como la ausencia de color en las fotografías. Incluso comenzamos a advertir las grandes ventajas del método egipcio. No hay nada en esas pinturas que dé la impresión de haber surgido por azar, nada que pudiera haber sido exactamente igual tratado de otro modo cualquiera. Merece la pena coger un lápiz e intentar copiar uno de los dibujos primitivos egipcios. Nuestros esbozos resultan desmañados, torcidos e inarmónicos. Al menos los míos. El sentido egipcio del orden en cada pormenor es tan poderoso que cualquier pequeña variación lo trastorna por completo. El artista egipcio empezaba su obra dibujando una retícula de líneas rectas sobre la pared y distribuía con sumo cuidado sus figuras a lo largo de esas líneas. Sin embargo, este sentido geométrico del orden no le privó de observar los detalles de la natu-

37

Aves en una acacia.

Detalle de la ilustración 35; de una pintura copia del original según Nina Macpherson Davies.

38

Anubis, el dios con cabeza de chacal, supervisando el pesaje del corazón de un difunto, mientras Tot, el dios-mensajero con cabeza de ibis, a la derecha, anota el resultado,
h. 1285 a.C.
Escena de *El libro de los muertos* egipcio, rollo de papiro pintado colocado en la tumba del difunto; 39,8 cm de altura; Museo Británico, Londres.

raleza con sorprendente exactitud. Cada pájaro, pez o mariposa está dibujado con tanta fidelidad que los zoólogos pueden incluso reconocer su especie. La ilustración 37 muestra un detalle de la ilustración 35: los pájaros para la red de Knumhotep. Aquí no fue solamente su gran conocimiento del tema el que guió al artista, sino también su clara percepción del color y de las líneas.

Uno de los rasgos más estimables del arte egipcio es que todas las estatuas, pinturas y formas arquitectónicas se hallan en su lugar correspondiente como si obedecieran una ley. A esta ley, a la cual parecen obedecer todas las creaciones de un pueblo, la llamamos estilo. Resulta muy difícil explicar con palabras qué es lo que crea un estilo, pero es mucho más fácil verlo. Las normas que rigen todo el arte egipcio confieren a cada obra individual un efecto de equilibrio y armonía.

El estilo egipcio fue un conjunto de leyes estrictas que cada artista tuvo que aprender en su más temprana juventud. Las estatuas sedentes tenían que tener las manos apoyadas sobre las rodillas; los hombres tenían que ser pintados más morenos que las mujeres; la representación de cada divinidad tenía que ser estrictamente respetada: Horus, el dios-sol, tenía que aparecer como un halcón, o con la cabeza de halcón; Anubis, el dios de la muerte, como un chacal o con la cabeza de un chacal (ilustración 38). Cada artista tuvo que aprender también el arte de escribir bellamente. Tuvo que grabar las imágenes y los símbolos de los jeroglíficos clara y

39

Amenofis IV (Akenatón), h. 1360 a.C.

Relieve en piedra caliza, 14 cm de altura; Sección Egipcia del Museo Nacional, Berlín.

40

Akenatón y Nefertiti con sus hijos, h. 1345 a.C

Relieve en piedra caliza de un altar, 32,5 × 39 cm; Sección Egipcia del Museo Nacional, Berlín.

cuidadosamente sobre piedra. Pero una vez en posesión de todas esas reglas, su aprendizaje había concluido. Nadie pedía una cosa distinta, nadie le requería que fuera original. Por el contrario, probablemente fue considerado mucho mejor artista el que supiera labrar sus estatuas con mayor semejanza a los admirados monumentos del pasado. Por ello, en el transcurso de tres mil años o más, el arte egipcio varió muy poco. Cuanto fue considerado bueno y bello en la época de las pirámides, se tuvo por excelente mil años después. Ciertamente, aparecieron nuevas modas y se solicitaron nuevos temas al artista, pero su manera de presentar al hombre y la naturaleza siguió siendo, esencialmente, la misma.

Sólo hubo un hombre que rompió las ataduras del estilo egipcio. Fue un faraón de la decimoctava dinastía, conocida entonces como Imperio nuevo, que se fundó después de una catastrófica invasión de Egipto. Este faraón, llamado Amenofis IV, fue un hereje. Rompió con muchas de las costumbres consagradas por una remota tradición. No quiso rendir homenaje a los dioses extrañamente conformados de su pueblo. Para él sólo había un dios supremo, Atón, al que adoraba y al que hizo representar en forma de sol lanzando sus rayos, cada uno dotado de una mano. Se llamó a sí mismo Akenatón, según su dios, y separó su corte del alcance de los sacerdotes de los otros dioses, para trasladarla a una población que se conoce actualmente con el nombre árabe de Tell-el-Amarna.

Las pinturas encargadas por él debieron asombrar a los egipcios de esta época por su novedad. En ellas no se encuentra nada de la dignidad rígida de los primeros faraones. En vez de ello, se hizo retratar con su mujer, Nefertiti (ilus-

tración 40), jugando con sus hijos bajo la bendición del sol. Algunos de sus retratos le muestran como un hombre feo (ilustración 39), tal vez porque deseó que los artistas le representaran en toda su humana flaqueza, o, quizá, estaba tan convencido de su importancia única como profeta que hizo hincapié en que se le representara fielmente. Sucesor de Akenatón fue Tutankamón, cuya tumba con sus tesoros fue descubierta en 1922. Algunas de esas obras siguen obedeciendo al moderno estilo de la religión de Atón, en particular el dorso del trono del faraón (ilustración 42), que muestra a éste y su esposa en idilio conyugal. El faraón se halla sentado en su silla en una actitud que debió escandalizar a los puritanos egipcios —casi recostándose—, a la manera egipcia. Su esposa no aparece más pequeña que él, y pone suavemente la mano sobre su hombro, mientras el dios sol, representado como un globo dorado, extiende sus manos bendiciéndoles.

Es muy posible que esta reforma artística acaecida en la decimoctava dinastía fuera facilitada por el faraón al importar, de otros países, obras mucho menos conservadoras y rígidas que los productos egipcios. En una isla del Egeo, Creta, habitaba un pueblo excelentemente dotado, cuyos artistas gustaban preferentemente de representar el movimiento. Cuando el palacio de su rey, en Cnosos, fue excavado hace unos noventa años, hubo quienes se resistían a creer que semejante libertad y flexibilidad de estilo pudiera haberse desarrollado en el segundo milenio a.C. Obras del mismo estilo fueron halladas en tierra firme griega; una daga de Micenas, en la que se representa una cacería de leones (ilustración 41), muestra un sentido del movimiento y una suavidad de líneas que debieron impresionar a los artesanos egipcios, llevándoles a desviarse de las normas consagradas por su tradición.

Pero esta apertura del arte egipcio no debió persistir mucho. Ya durante el reinado de Tutankamón las antiguas creencias fueron restauradas, y la ventana al exterior quedó cerrada nuevamente. El estilo egipcio, tal como había existido desde hacía mil años, continuó existiendo durante otro milenio o más, y sin duda los egipcios creyeron que continuaría así eternamente. Muchas obras egipcias de nuestros museos datan de este último período, lo mismo que casi todos los edificios, tales como templos y palacios. Se introdujeron nuevos temas y se

41

Daga, h. 1600 a.C.
Hallada en Micenas; bronce incrustado en oro, plata y niel, 23,8 cm de longitud; Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

42

Tutankamón y su esposa, h. 1330 a.C.
Detalle del trono de madera tallada, pintada y dorada hallado en su tumba; Museo Egipcio, El Cairo.

llevaron a cabo otras tareas, pero nada esencialmente distinto vino a sumarse a las anteriores realizaciones artísticas.

Egipto, claro está, fue solamente uno de los grandes y poderosos imperios que existieron en Cercano Oriente durante varios milenios. Sabemos por la Biblia que Palestina se hallaba entre el reino egipcio del Nilo y los imperios de Babilonia y Asiria, que se desarrollaron en el valle formado por los ríos Éufrates y Tigris. El arte de Mesopotamia, nombre que dieron los griegos a ese valle, nos es menos conocido que el arte egipcio. Ello se debe, al menos en parte, a una causa accidental. No existían bloques de piedra en aquel valle, y la mayoría de las construcciones fueron hechas con ladrillos, que el paso del tiempo corroyó y redujo a polvo. Hasta la escultura en piedra fue, en comparación, poco frecuente. Pero no es ésta la única explicación del hecho de que sean escasas, relativamente, las obras primitivas de su arte que han llegado hasta nosotros. La razón principal es, probablemente, que ese pueblo no compartió la creencia religiosa de los egipcios de que el cuerpo humano y su representación debían ser conservados para que el alma persistiera. En una época muy primitiva, cuando gobernaba el pueblo sumerio, con la capital en Ur, los reyes todavía eran enterrados con toda su familia, incluso con sus esclavos, para que no les faltara acompañamiento en el mundo del más allá. Tumbas de este período han sido descubiertas recientemente, por lo cual nos es posible admirar algunos de los dioses titulares de esos antiguos y bárbaros reyes en el Museo Británico. Podemos observar cuánto refinamiento y capacidad artística pueden convivir con la crueldad y las supersticiones primitivas. Hay, por ejemplo, un arpa procedente de una de las tumbas, decorada con bestias fabulosas (ilustración 43). Más bien parecen uno de nuestros animales heráldicos, no sólo por su aspecto general sino también por su disposición, pues los sumerios poseyeron el gusto de la precisión y de la simetría. No sabemos exactamente qué se proponían significar con esos fabulosos animales, pero es casi seguro que pertenecieron a su mitología, y que las escenas, que nos hacen un efecto semejante al de las ilustraciones de nuestros libros infantiles, poseyeron un sentido muy grave y solemne.

43

Fragmento de un arpa, h. 2600 a.C.

Hallado en Ur; madera dorada e incrustada; Museo Británico, Londres.

Aun cuando los artistas de Mesopotamia no fueran contratados para decorar las paredes de las tumbas, también tuvieron que asegurar, por distinto modo, que la imagen ayudara a mantener vivo al poderoso. A partir de los tiempos primitivos se desarrolló la costumbre, entre los reyes de Mesopotamia, de encargar

44

Estela del rey Naramsin, h. 2270 a.C.

Hallada en Susa; piedra, 200 cm de altura; Museo del Louvre, París.

monumentos conmemorativos de sus victorias en la guerra, los cuales hacen referencia a las tribus derrotadas y al botín capturado. La ilustración 44 muestra un relieve semejante en el que se representa al rey pisoteando los cuerpos de sus adversarios muertos, mientras otros de sus enemigos le imploran piedad. Tal vez la idea a que respondieron esos monumentos no fue solamente la de mantener vivo el recuerdo de esas victorias. En los primeros tiempos al menos, la antigua creencia en el poder de la imagen pudo aún haber influido en quienes ordenaron su ejecución. Tal vez pensaron que mientras la imagen de su rey se conservara con el pie sobre la garganta de su derribado enemigo, la tribu vencida no podría levantarse.

45

Ejército asirio sitiando una fortaleza, h. 883-859 a.C.

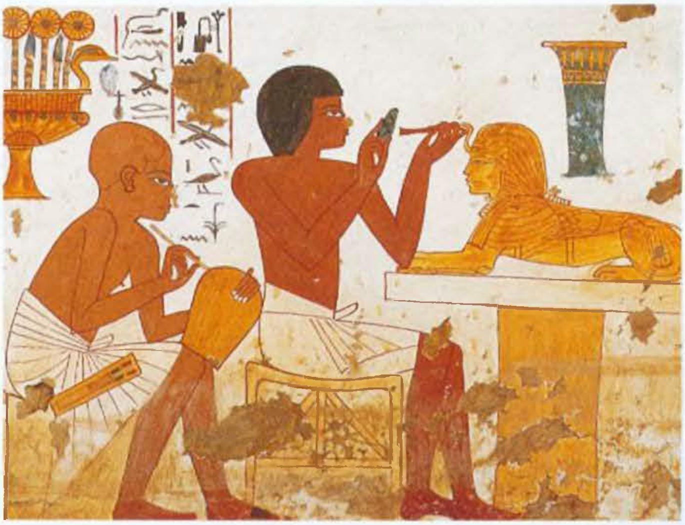
Detalle de un relieve en alabastro del palacio del rey Asurnasirpal en Nimrud; Museo Británico, Londres.

En tiempos posteriores, tales monumentos evolucionaron hasta constituir una completa crónica gráfica de las campañas del rey. Las mejor conservadas de esas crónicas datan de un período relativamente tardío, el reinado del rey Asurnasirpal II de Asiria, que vivió en el siglo IX a.C., un poco después del rey bíblico Salomón. Podemos ver en ellas todos los episodios de una campaña bien organizada: la ilus-

tración 45 muestra los detalles de un ataque a una fortaleza, con las máquinas de asedio en acción, los defensores derrumbándose y, en lo alto de una torre, una mujer lamentándose en vano. El método seguido en la representación de estas escenas es, en cierto modo, semejante al de los egipcios, aunque tal vez un tanto menos preciso y rígido. Al contemplarlas se experimenta la sensación de hallarse examinando un noticiario de hace dos mil años; tan reales y convincentes nos parecen. Pero si las observamos más detenidamente, descubriremos un hecho curioso: hay multitud de muertos y heridos en esas guerras terribles, pero ni uno solo es asirio. El arte de la difusión y la propaganda se hallaba muy avanzado ya en aquellos lejanos días. Pero acaso podamos llegar a una idea ligeramente más piadosa de los antiguos asirios; incluso pudiera ser que se hallaran todavía gobernados por la vieja superstición que tan a menudo hemos citado en esta historia: la de que hay mucho más en una representación de lo que ella representa. Tal vez, por alguna extraña razón, no quisieran representar a los asirios heridos. En cualquier caso, la tradición que empezó entonces ha tenido muy larga vida. En todos esos monumentos que glorifican a los caudillos del pasado, la guerra no ofrece la menor dificultad. Tan pronto como aparece el rey, el enemigo se dispersa como paja en el viento.

Artesano egipcio trabajando en una esfinge de oro, h. 1380 a.C.

Copia de una pintura mural en una tumba de Tebas; Museo Británico, Londres.



3

EL GRAN DESPERTAR

Grecia, del siglo VII al V a.C.

Fue en los grandes oasis, en los que el sol quema con crueldad y sólo la tierra regada por los ríos produce frutos comestibles, donde fueron creados, bajo el dominio de déspotas orientales, los primeros estilos artísticos, que permanecieron casi invariables durante milenios. Las condiciones de existencia eran muy diferentes de las de los climas más templados de la zona marítima que bordeaba esos imperios, de las correspondientes a las muchas islas, grandes y pequeñas, del Mediterráneo oriental y las recortadas costas de las penínsulas de Grecia y de Asia Menor. Estas regiones no se hallaban sujetas a un gobernante. Eran escondrijos de osados marineros, de jefes piratas que erraban por doquier y que amontonaban grandes tesoros en sus fortalezas y poblados costeros, como fruto del comercio y las incursiones marítimas. El principal centro de esos dominios fue, en los orígenes, la isla de Creta, cuyos reyes eran entonces tan ricos y poderosos como para enviar embajadores a Egipto, y cuyo arte causó impresión incluso en este país (pág. 68).

No se sabe con exactitud cuál era el pueblo que gobernaba en Creta, cuyo arte fue copiado en la Grecia continental, particularmente en Micenas. Sólo sabemos que, alrededor de un milenio a.C., tribus belicosas de Europa penetraron en la abrupta península griega y en las costas de Asia Menor, combatiendo y derrotando a sus primitivos habitantes. Únicamente en los cantos que hablan de esas batallas sobrevive algo del esplendor y belleza del arte que fue destruido por aquel prolongado combatir, pues esos cantos son los poemas homéricos y los recién llegados eran las tribus griegas.

Durante los primeros siglos de su dominación en Grecia, el arte de esas tribus era bastante rígido y primitivo. No hay nada en esas obras del alegre estilo cretense; hasta parecen sobrepasar a los egipcios en cuanto a rigidez. Su cerámica estaba decorada con sencillos esquemas geométricos, y allí donde tuviera que ser representada una escena, era integrada en este dibujo estricto. La ilustración 46, por ejemplo, reproduce la lamentación por la muerte de un hombre. Éste yace en su ataúd, mientras las figuras a ambos lados levantan las manos hasta sus cabezas, en el lamento ritual acostumbrado en casi todas las sociedades primitivas.

Algo de este amor a la sencillez y a la distribución clara parece haber pasado al estilo arquitectónico que los griegos introducen en aquellos lejanos tiem-

pos y que, sorprende al decirlo, pervive todavía en nuestras villas y ciudades. La ilustración 50 muestra un templo griego del antiguo estilo, inscrito dentro del correspondiente a la tribu dórica. A ésta pertenecieron los espartanos, conocidos por su austeridad. No existe, realmente, nada innecesario en esos edificios, nada, al menos, cuya finalidad no podamos, o no creamos, ver. Probablemente los más antiguos de esos templos fueron construidos de madera, y consistieron en poco más que un cubículo cercado en el que albergar la imagen del dios, y, en torno a él, fuertes puntales para sostener el peso del tejado. Hacia 600 a.C. los griegos empiezan a imitar en piedra esas sencillas estructuras. Los puntales de madera se convirtieron en columnas que sostenían fuertes travesaños de piedra. Esos travesaños recibían el nombre de arquitrabes, y el conjunto que descansaba sobre las columnas, el de entablamento. Aún podemos observar las huellas de los antiguos puntales en la parte superior, en la que parece mostrarse la terminación de las vigas. Estas terminaciones eran señaladas con tres hendiduras, por lo que los griegos las denominaron triglifos, que significa tres cortes. El espacio entre unos y otros se llamaba metopa. Lo sorprendente en esos templos primitivos, que imitan manifiestamente las construcciones de madera, es la simplicidad y armonía del conjunto. Si quienes los construyeron hubieran utilizado simples pilares cuadrados, o columnas cilíndricas, el edificio hubiera podido parecer pesado y tosco. En vez de ello, procuraron conformar las columnas de modo que tuvieran un ligero abultamiento hacia su mitad, yendo en disminución hacia los extremos. El resultado es que parecen flexibles, como si el peso de la techumbre las comprimiera ligeramente sin deformarlas. Casi parece como si fueran seres vivos llevando su carga con facilidad. Aunque algunos de esos templos son grandes e imponentes, no se trata de construcciones colosales como las egipcias. Se siente ante ellas que fueron construidas por y para seres humanos. En efecto, no pesaba sobre los griegos una ley divina que esclavizara o pudiera esclavizar a todo un pueblo. Las tribus griegas se asentaron en varias pequeñas ciudades y poblaciones costeras. Existieron muchas rivalidades y fricciones entre esas pequeñas comunidades, pero ninguna llegó a señorear sobre las restantes.

46

Duelo por un muerto, h. 700 a.C.

Vaso griego de estilo geométrico, 115 cm de altura; Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

De estas ciudades-estado griegas, Atenas, en Ática, llegó a ser la más famosa y la más importante, con mucho, en la historia del arte. Fue en ella, sobre todo, donde se produjo la mayor y más sorprendente revolución en toda la historia del arte. Es difícil decir cuándo comenzó esta revolución; acaso aproximadamente al mismo tiempo que se construyeron los primeros templos de piedra en Grecia, en el siglo VI a.C. Sabemos que antes de esta época, los artistas de los antiguos imperios orientales se esforzaron en mantener un género peculiar de perfección. Trataron de emular el arte de sus antepasados tan fielmente como les fuera posible, adhiriéndose estrictamente a las normas consagradas que habían aprendido. Cuando los artistas griegos comenzaron a esculpir en piedra, partieron del punto en que se habían detenido egipcios y asirios. La

ilustración 47 demuestra que habían estudiado e imitado los modelos egipcios, y que aprendieron de ellos a modelar las figuras erguidas de los jóvenes, así como a señalar las divisiones del cuerpo y de los músculos que las sujetan entre sí. Pero también prueba que el artista que hizo estas estatuas no se hallaba contento con obedecer una fórmula por buena que fuera, y que empezaba a realizar experiencias por sí mismo. Evidentemente, se hallaba interesado en descubrir el aspecto real de las rodillas. Acaso no lo consiguió por entero; tal vez las rodillas de esas estatuas sean hasta menos convincentes que en las egipcias, pero lo cierto es que decidió tener una visión propia en lugar de seguir las prescripciones antiguas. No se trató ya de una cuestión de formas practicables para representar el cuerpo humano. Cada escultor griego quería saber cómo tenía *él* que representar un cuerpo determinado. Los egipcios basaron su arte en el conocimiento. Los griegos comenzaron a servirse de sus ojos. Una vez iniciada esta revolución, ya no se detuvo. Los escultores obtuvieron en sus talleres nuevas ideas y nuevos modos de representar la figura humana, y cada innovación fue ávidamente recibida por otros que añadieron a ella sus propios descubrimientos. Uno descubría el modo de esculpir el torso; otro hallaba que una estatua podía parecer mucho más viva si los pies no estaban afirmados excesivamente sobre el suelo; y un tercero descubría que podía dotar de vida a un rostro combando simplemente la boca hacia arriba de modo que pareciera sonreír. Claro está que el método egipcio era en muchos aspectos más seguro. Las experiencias de los artistas griegos se frustraron en muchas ocasiones. La sonrisa pudo parecer una mueca enojosa, o la posición menos rígida dar la impresión de afectada. Pero los artistas griegos no se asustaron fácilmente ante estas dificultades. Habían echado a andar por un camino en el que no había retroceso posible.

47

Polimedes de Argos
Los hermanos Cleobis y Biton, h. 615-590 a.C.

Mármol, 218 y 216 cm de altura; Museo Arqueológico, Delfos.

A continuación siguieron los pintores. No sabemos de sus obras más que lo que nos dicen los escritores griegos, pero es importante advertir que muchos pintores fueron incluso más importantes en su tiempo que los escultores. El único medio de que podamos formarnos una vaga idea de cómo era la pintura griega, es observar la decoración de sus cerámicas. Estos recipientes pintados se llamaban generalmente jarrones, vasos o floreros, aunque lo más frecuente es que se destinasen no a colocar flores en ellos, sino a guardar vino o aceite. La pintura de esas vasijas se convirtió en una industria importante en Atenas, y el humilde artesano empleado en esos obradores se hallaba tan ávido como los otros artistas de introducir los más recientes descubrimientos artísticos en sus productos. En los vasos primitivos, pintados en el siglo VI a.C., encontramos aún huellas de los métodos egipcios (ilustración 48). En uno aparecen los héroes Aquiles y Ayax, según Homero, jugando a los dados en su tienda. Ambas figuras están todavía representadas de perfil y con los ojos como vistos de frente; pero sus cuerpos ya no están dibujados al modo egipcio, con los brazos y las manos en colocación tan precisa y rígida. Evidentemente, el pintor ha tratado de imagi-

48

Aquiles y Ayax jugando a los dados, h. 540 a.C.

Vaso en el estilo de las «figuras negras», firmado por Exekias, 61 cm de altura; Museo Etrusco, Vaticano.

49

Guerrero ciñendo la armadura, h. 510-500 a.C.

Vaso en el estilo de las «figuras rojas», firmado por Entímedes, 60 cm de altura; Antigua Colección Nacional y Gliptoteca, Munich.

nar cómo aparecerían realmente dos personas que estuvieran una frente a la otra en aquella actitud. No le preocupó mostrar solamente una pequeña parte de la mano izquierda de Aquiles, quedando oculto el resto detrás del hombro. Abandonó la creencia de que todo lo que él sabía que pertenecía a la realidad debía ser mostrado. Una vez quebrantada esta antigua norma, y cuando el artista empezó a confiar en lo que veía, tuvo lugar un verdadero derrumbamiento. Los pintores realizaron el mayor descubrimiento de todos: el escorzo. Fue un momento tremendo en la historia del arte aquel en que, tal vez un poco antes de 500 a.C., los artistas se aventuraron por vez primera en toda la historia a pintar un pie visto de frente. En los millares de obras egipcias y asirias que han llegado hasta nosotros nunca ocurrió nada semejante. Un vaso griego (ilustración 49) muestra con cuánto orgullo fue acogido este descubrimiento. Vemos en él a un guerrero ajustándose su armadura para el combate; sus padres, que, uno a cada lado, le ayudan y probablemente le dan buenos consejos, aún están representados según rígido perfil. En el centro, la cabeza del joven también aparece de perfil, y observamos que el pintor no encontró demasiado fácil encajar esta cabeza en el cuerpo, que está visto de frente. El pie derecho, asimismo, está dibujado de la manera «segura», pero el izquierdo aparece escorzado: podemos ver sus cinco dedos como una hilera de cinco pequeños círculos. Puede parecer exagerado detenerse en tan pequeño detalle, pero es que éste significó nada menos que el arte antiguo estaba muerto y enterrado. Significa que el artista no se propuso ya incluirlo todo, dentro de la pintura, en su aspecto más claramente visible, sino que tuvo en cuenta el ángulo desde el cual veía el objeto. E inmediatamente, junto al pie, mostró el significado de la escena. Dibujó el escudo del joven guerrero, no en la forma en que podemos representárnoslo en nuestra imaginación, esto es, circular, sino visto de lado y como apoyándose contra la pared.

Pero al observar esta pintura y la anterior, advertimos que las lecciones del arte egipcio no fueron simplemente descartadas y superadas. Los artistas griegos trataron de siluetear sus figuras tan claramente como les fuese posible, y de

incluir en la representación tanta parte de su conocimiento del cuerpo humano como pudieran, sin violentar su apariencia. Continuaban gustándoles los perfiles sólidos y el dibujo equilibrado. Se hallaban lejos de intentar la copia de la naturaleza tal como la veían en una ojeada. La vieja fórmula, el tipo formal de representación humana, tal como se desarrolló en esas centurias, se hallaba aún en su punto de partida. Solamente que ya no lo consideraron sagrado en cada uno de sus pormenores.

La gran revolución del arte griego, el descubrimiento de las formas naturales y del escorzo, tuvo lugar en la época que es, al propio tiempo, el período más extraordinario de la historia del hombre. Época en la que las ciudades griegas empiezan a interrogarse acerca de las tradiciones y leyendas antiguas y a inquirir sin prejuicios la naturaleza de las cosas, y en la que la ciencia tal como la entendemos hoy, y la filosofía, surgen entre los hombres, mientras el teatro empieza a desarrollarse, naciendo de las ceremonias celebradas en honor de Dionisos. No debemos suponer, sin embargo, que en aquellos días los artistas se contaron entre las clases intelectuales de la ciudad. Los griegos acomodados, que regían los negocios de ésta y que empleaban su tiempo en argumentar interminablemente en el ágora, y acaso también los poetas y los filósofos, consideraban en su mayoría a los pintores y escultores como gente inferior. Los artistas trabajaban con sus manos y para vivir. Permanecían en sus fundiciones cubiertos de sudor y de tizne, se afanaban como vulgares braceros y, por consiguiente, no eran considerados miembros cabales de la sociedad griega. Sin embargo, su participación en la vida de la ciudad era infinitamente mayor que la de un artesano egipcio o asirio, porque la mayoría de las ciudades griegas, en particular Atenas, eran democracias en las cuales a esos humildes operarios despreciados por los esnobs ricos les estaba permitido, hasta cierto punto, participar en los asuntos del gobierno.

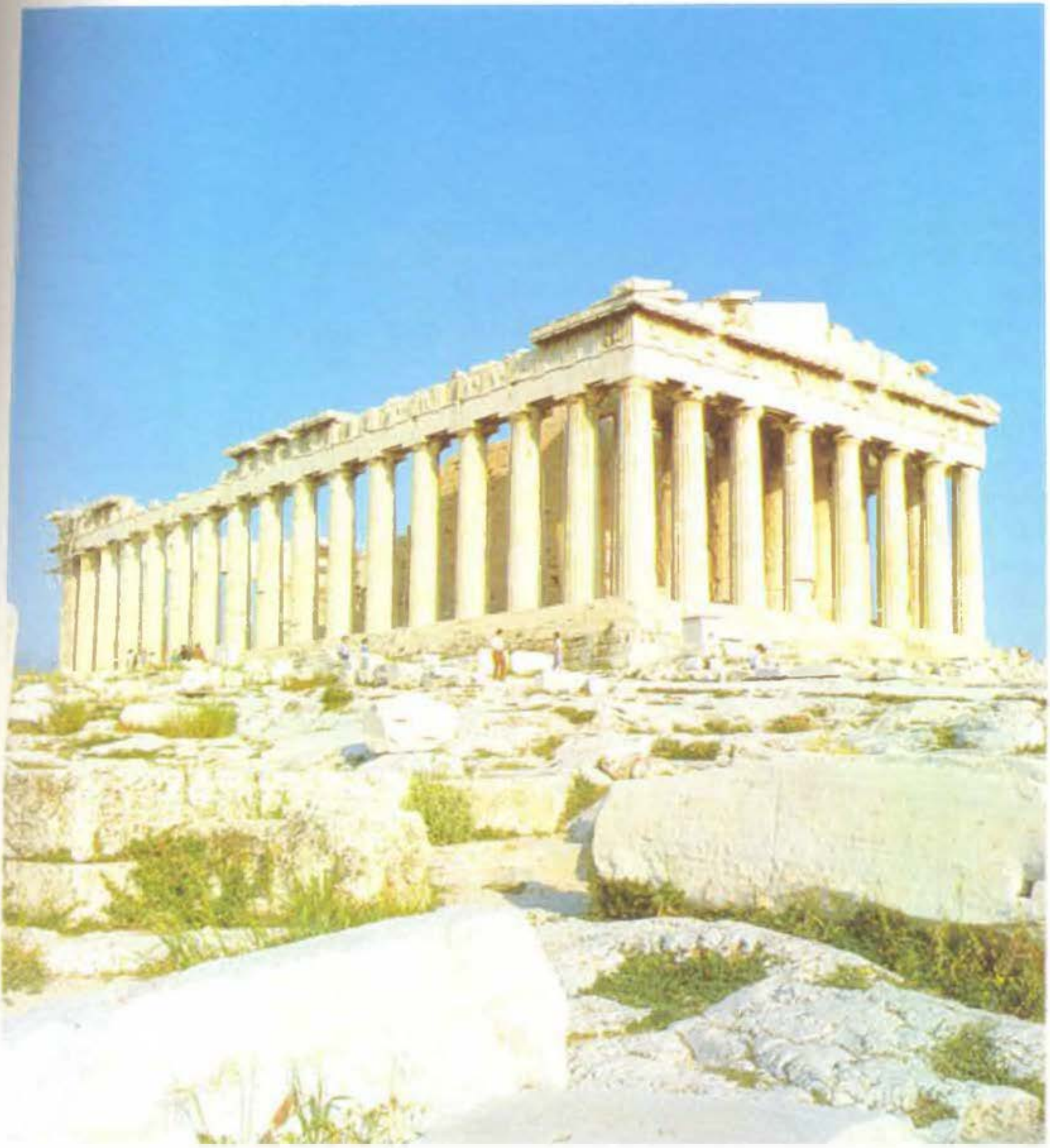
50

Ictino
El Partenón,
Acrópolis, Atenas, h.
450 a.C.

Templo dórico.

En la época en que la democracia ateniense alcanzó su más alto nivel fue cuando el arte griego llegó a su máximo desarrollo. Tras rechazar Atenas la invasión de los persas, bajo la dirección de Pericles se empezaron a erigir de nuevo los edificios destruidos por aquéllos. En 480 a.C., los templos situados sobre la roca sagrada de Atenas, la Acrópolis, habían sido incendiados y saqueados por los persas. Ahora serían construidos en mármol con un esplendor y una nobleza desconocidos hasta entonces (ilustración 50). Pericles no era un esnob. Los escritores antiguos dicen que trató a los artistas de la época como a iguales suyos. El hombre a quien confió los planos de los templos fue el arquitecto Ictino, y el escultor que labró las estatuas de los dioses y asesoró en la decoración de los templos fue Fidias.

La fama de Fidias se cimentó en obras que ya no existen. Pero importa mucho tratar de imaginarse cómo serían las mismas, pues olvidamos con demasiada facilidad los fines a que servía el arte griego de entonces. Leemos en la Biblia los ataques de los profetas contra la adoración de los ídolos, pero general-



mente no asociamos ninguna idea concreta con tales palabras. Existen muchos otros pasajes como el siguiente de Jeremías (10, 3-5):

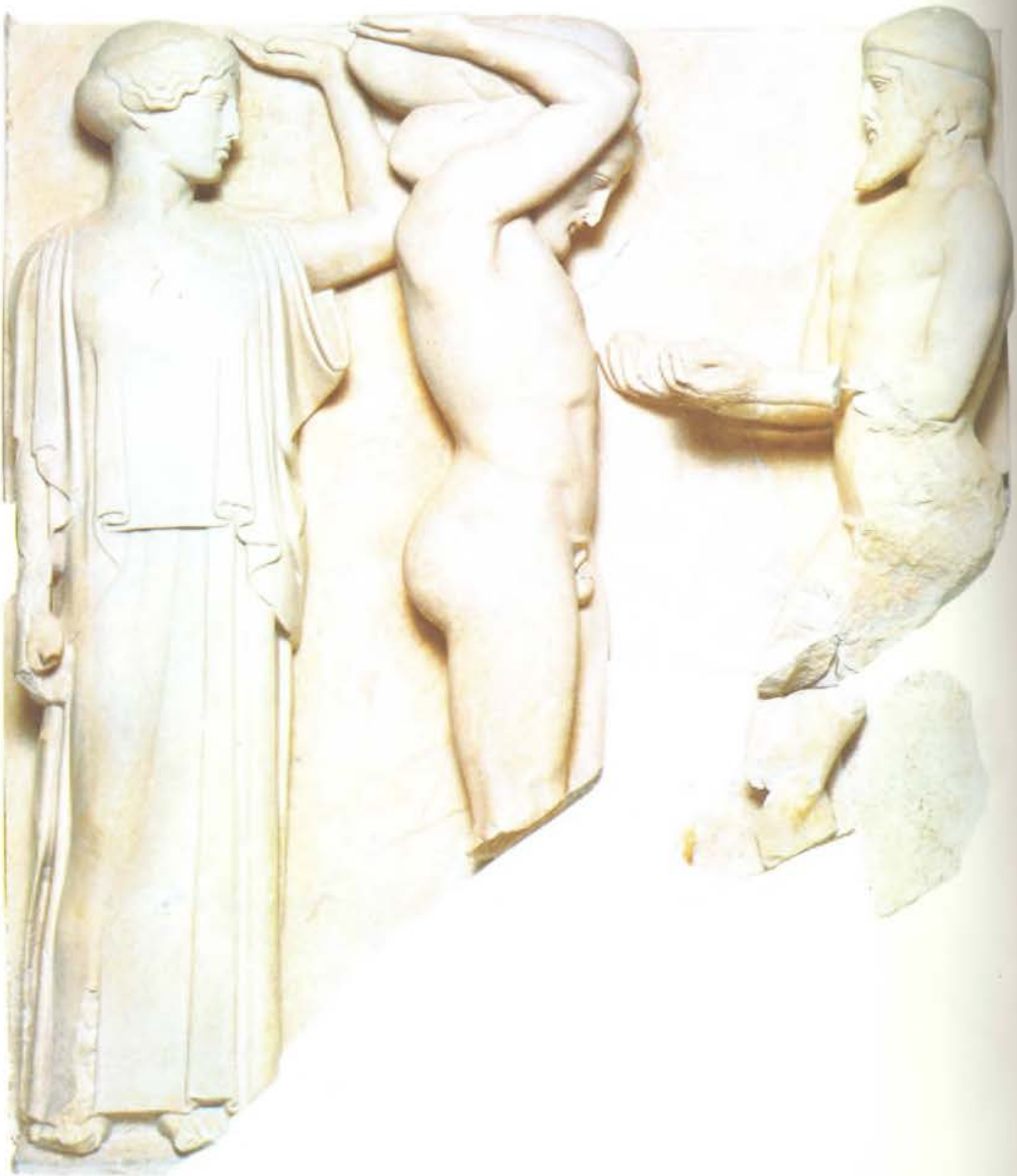
> Porque las costumbres de los gentiles son vanidad: un madero del bosque, obra de manos del maestro que con el hacha lo cortó, con plata y oro lo embellece, con clavos y a martillazos se lo sujeta para que no se menee. Son como espantajos de pepinar, que ni hablan. Tienen que ser transportados, porque no andan. No les tengáis miedo, que no hacen ni bien ni mal.

Jeremías tenía presentes los ídolos de Mesopotamia, hechos de madera y de metales preciosos. Pero sus palabras podrían aplicarse exactamente igual a las obras de Fidias, realizadas tan sólo unos cuantos siglos después de la época en que vivió el profeta. Cuando paseamos a lo largo de las hileras de estatuas en mármol blanco pertenecientes a la antigüedad clásica que guardan los grandes museos, olvidamos con excesiva frecuencia que entre ellas están esos ídolos de los que habla la Biblia: que la gente oraba ante ellos, que les eran llevados sacrificios entre extraños ensalmos, y que miles y decenas de miles de fieles pudieron acercarse a ellos con la esperanza y el temor en sus corazones, pues para esas gentes, tales estatuas e imágenes grabadas del profeta eran, al propio tiempo, dioses. La verdadera razón a que obedece el que casi todas las estatuas famosas del mundo antiguo pereciesen fue que, tras el triunfo de la cristiandad, se consideró deber piadoso romper toda estatua de los dioses odiados. En su mayoría, las esculturas de nuestros museos sólo son copias de segunda mano, hechas en la época romana para coleccionistas y turistas como *souvenirs* y como adornos para los jardines y baños públicos. Debemos agradecer esas copias, ya que ellas nos dan, al menos, una ligera idea de las más famosas obras maestras del arte griego; pero de no poner en juego nuestra imaginación, esas pálidas imitaciones pueden causar también graves perjuicios. Ellas son responsables, en gran medida, de la generalizada idea de que el arte griego carecía de vida, de que era frío e insípido, y de que sus estatuas poseían aquella apariencia de yeso y vacuidad expresiva que nos recuerdan las trasnochadas academias de dibujo. El único ejemplar, verbigracia, del gran ídolo de Palas Atenea que hizo Fidias para el templo del Partenón (ilustración 51) difícilmente parecerá muy impresionante. Debemos atender a las descripciones antiguas y tratar de representarnos cómo pudo ser: una gigantesca imagen de madera, de unos once metros de altura, como un árbol, totalmente recubierta de materias preciosas: la armadura y las guarniciones, de oro; la piel, de marfil. Estaba también llena de color brillante y vigoroso sobre el escudo y otros lugares de la armadura, sin olvidar los ojos hechos de piedras preciosas resplandecientes. En el dorado yelmo de la diosa sobresalían unos grifos, y los ojos de una gran serpiente enrollada en la cara interior del escudo estaban marcados también, sin duda, por dos brillantes piedras. Debió haber sido una

51

Fidias
Atenea Partenos,
h. 447-432 a.C.

Copia romana en mármol del original en madera, oro y marfil, 104 cm de altura; Museo Arqueológico Nacional, Atenas.



visión atemorizadora y llena de misterio la que se ofrecía al ingresar en el templo y hallarse, de pronto, frente a frente con esa gigantesca estatua. Era, sin duda alguna, casi primitiva y salvaje en algunos de sus aspectos, algo que relacionaba todavía a las imágenes de esta clase con las antiguas supersticiones contra las que había predicado el profeta Jeremías. Pero en aquel tiempo, ya habían dejado de ser lo más importante esas ideas primitivas que hacían de los dioses demonios formidables que habitaban en las estatuas. Palas Atenea, tal como la vio Fidias, y tal como la representó en su estatua, era más que un simple ídolo o demonio. Según todos los testimonios, sabemos que esta escultura tuvo una dignidad que proporcionaba a la gente una idea distinta del carácter y de la significación de sus dioses. La Atenea de Fidias fue como un gran ser humano. Su poder residía, no en su mágica fascinación, sino en su belleza. Advertíase entonces que Fidias había dado al pueblo griego una nueva concepción de la divinidad.

52

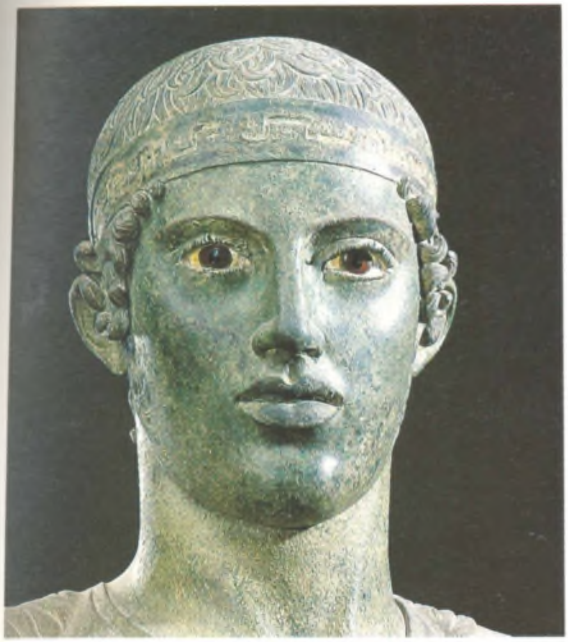
Hércules sosteniendo los cielos, h. 470-460 a.C.

Metopa en mármol del templo de Zeus en Olimpia, 156 cm de altura; Museo Arqueológico, Olimpia.

Las dos grandes obras de Fidias, su Palas Atenea y su famosa estatua de Zeus Olímpico, se han perdido definitivamente, pero los templos en los cuales estuvieron instaladas aún existen, y, con ellos, algunas de las decoraciones ejecutadas en tiempo de Fidias. El templo de Olimpia es el más antiguo; acaso se lo comenzó hacia 470 a.C. y se lo concluyó antes de 457 a.C. En los espacios (metopas) que se hallan sobre el arquitrabe están representadas las hazañas de Hércules. La ilustración 52 muestra el episodio de las manzanas de las Hespérides. Fue éste un trabajo que ni él mismo quiso o pudo realizar. Hércules suplicó a Atlas, que es el que sostiene el cielo sobre sus hombros, que lo hiciera por él, y Atlas aceptó a condición de que Hércules sostuviera su carga entre tanto. En este relieve se ve a Atlas regresando con las manzanas de oro para Hércules, quien se halla erguido bajo su enorme carga. Atenea, la astuta colaboradora en todas sus hazañas, le ha puesto un almohadón sobre los hombros para hacérsela más soportable. En su mano derecha tiene de nuevo Atenea una lanza metálica. En su totalidad, el tema está expresado con simplicidad y claridad maravillosas. Percibimos que el artista seguía prefiriendo mostrar una figura en una actitud erguida, de frente o de lado. Atenea está representada de cara al espectador, y solamente su cabeza se inclina hacia Hércules. No es difícil advertir en estas figuras el prolongado influjo de las normas que rigieron el arte egipcio. Pero notamos que la grandiosidad, la serenidad majestuosa y la fuerza de estas estatuas se deben también a esta observancia de las normas antiguas. Éstas habían dejado de constituir una herencia que coartara la libertad del artista. La vieja idea de que importaba mucho mostrar la estructura del cuerpo —como si dijéramos sus goznes principales, para que nos ayudaran a darnos cuenta de la disposición del conjunto— incitó al artista a explotar la anatomía de músculos y huesos, y a labrar una reproducción convincente de la figura humana, visible incluso bajo el velo de los ropajes. En efecto, la manera de emplear los artistas griegos los ropajes para señalar esas principales divisiones del cuerpo revela la importancia que concedieron al cono-

53

Auriga, h. 475 a.C.
Hallado en Delfos; bronce, 180 cm de altura; Museo Arqueológico, Delfos.



54

Detalle de la ilustración 53.

cimiento de la forma. Este equilibrio entre una adhesión a las normas y una libertad dentro de ellas es el que ha llevado a que se admirara tanto el arte griego en los siglos posteriores, y que los artistas se hayan vuelto hacia sus obras maestras en busca de guía e inspiración.

El tipo de obras que con frecuencia se encargaba a los artistas griegos pudo contribuir a que éstos perfeccionaran su conocimiento del cuerpo humano en movimiento. Un templo como el de Olimpia se hallaba rodeado de estatuas de atletas victoriosos dedicadas a los dioses. A nosotros puede parecernos ésta una extraña costumbre, pues por populares que lleguen a ser nuestros deportistas, no imaginamos que se tengan que labrar sus efigies para ofrecerlas a una iglesia en agradecimiento por la victoria conseguida en el último torneo. Pero los grandes deportes organizados por los griegos, de los cuales los juegos olímpicos eran, claro está, los más famosos, constituían algo muy diferente de nuestras modernas competiciones. Estaban mucho más ligados a las creencias y los ritos religiosos del pueblo. Los que tomaban parte en ellos no eran deportistas o aficionados, ni profesionales, sino miembros de las principales familias griegas, y el vencedor en esos juegos era mirado con temor, como un hombre al que han favorecido los dioses con el don de la victoria. Para obtener esa virtud era para lo que originariamente se celebraban tales juegos, y para conmemorar, y acaso perpetuar, tales signos de gracia concedida por los dioses, para lo que los vencedores encargaban sus efigies a los artistas más renombrados de la época.

Las excavaciones realizadas en Olimpia han descubierto gran cantidad de pedestales sobre los que se hallaban las estatuas, pero éstas han desaparecido. En su mayoría eran de bronce y probablemente fueron fundidas de nuevo cuando el metal escaseó en el medievo. Sólo en Delfos fue hallada una de esas estatuas, la figura de un auriga (ilustración 53) cuya cabeza se reproduce en la ilustración 54. Difiere sorprendentemente de la idea general que uno puede haberse formado fácilmente del arte griego cuando sólo se han visto reproducciones. Los ojos, que parecen a menudo tan vacuos e inexpresivos en las estatuas de mármol, o que están vacíos en las cabezas de bronce, se hallan marcados por piedras coloreadas, como sucedía siempre en aquella época. Los cabellos, ojos y labios estaban ligeramente sobredorados, enriqueciendo y avivando el conjunto del rostro, sin que una cabeza semejante pareciera nunca chillona o vulgar. Observamos que el

artista no trató de imitar una cabeza real con todas sus imperfecciones, sino que la obtuvo de su conocimiento de la forma humana. Ignoramos si la estatua del auriga se parecería a su modelo; probablemente no se pareció en el sentido que nosotros damos a este término, pero constituye una imagen convincente de un ser humano, de simplicidad y belleza maravillosas.

Obras como ésta, no mencionada siquiera por los escritores clásicos griegos, nos hacen pensar en cuántas de las más famosas de esas estatuas de atletas habremos perdido, tal como la de *El discóbolo* (Lanzador de disco), del escultor ateniense Mirón, que perteneció probablemente a la misma generación de Fidias. Se han encontrado varias copias de esta estatua que nos permiten, al menos, formarnos una idea general de lo que era (ilustración 55). El joven atleta está representado en el momento en que se dispone a lanzar el pesado disco. Se ha inclinado y balancea el brazo hacia atrás para poder arrojar aquél con la mayor violencia. En el instante siguiente dará un paso hacia adelante y lo dejará ir, impulsando el lanzamiento con un giro del cuerpo. La actitud parece tan natural que los deportistas modernos la han tomado como modelo y han tratado de aprender de ella el estilo griego de lanzar el disco con exactitud. Pero esto resultó ser menos fácil de lo que esperaban. Olvidaron que la estatua de Mirón no es un fotograma de un documental deportivo, sino una obra de arte griego. En efecto, si la observamos con mayor cuidado encontraremos que Mirón ha conseguido su sorprendente sensación de movimiento por medio, principalmente, de una nueva adaptación de métodos artísticos muy antiguos. Situándonos frente a la estatua y fijándonos solamente en su silueta, de pronto nos damos cuenta de su relación con la tradición egipcia. Como los egipcios, Mirón nos presenta el tronco visto de frente, las piernas y los brazos de perfil; al igual que ellos, ha compuesto su presentación de un cuerpo humano en base a los aspectos más característicos de sus partes. Pero en sus manos, esa antigua y gastada fórmula se ha convertido en algo por completo diferente. En vez de reunir todos esos aspectos en la poco convincente disposición de una rígida postura, ha buscado un modelo real para situarlo en una actitud parecida y adaptarlo así de modo que parezca una natural representación de un cuerpo en movimiento. Si corresponde o no al movimiento más conveniente para lanzar el disco, importa poco. La cuestión es que Mirón conquistó el movimiento, del mismo modo que los pintores de su época lograron conquistar el espacio.

55

Mirón
El discóbolo,
h. 450 a.C.

Copia romana en mármol del bronce original, 155 cm de altura; Museo Nacional Romano, Roma.

De todos los originales griegos que han llegado hasta nosotros, las esculturas del Partenón acaso sean las que reflejan más maravillosamente esta nueva libertad. El Partenón (ilustración 50) se concluyó unos veinte años después del templo de Olimpia, habiendo adquirido los artistas, en este breve lapso, una extraordinaria holgura y facilidad para resolver los problemas de una representación convincente. No sabemos quiénes fueron los escultores que realizaron esas decoraciones del templo, pero como Fidias hizo la estatua del altar, parece posible que de su taller salieran las esculturas restantes.

56

Auriga, h. 440 a.C.

Detalle del friso en mármol del Partenón; Museo Británico, Londres.

57

Caballo y jinete, h. 440 a.C.

Detalle del friso en mármol del Partenón; Museo Británico, Londres.

Las ilustraciones 56 y 57 reproducen fragmentos de la gran faja o friso anterior que corre alrededor del edificio, bajo el techo, y que representa la procesión anual en la solemne fiesta de la diosa. Se efectuaban siempre juegos y deportes durante esas festividades, uno de los cuales consistía en la peligrosa proeza de saltar adentro y afuera del carro mientras galopaban los cuatro caballos que lo conducían. Tal exhibición es la que se muestra en la ilustración 56. En un principio puede resultar difícil hallar ilación en este primer fragmento, porque el relieve ha sufrido muchos daños. No sólo se trata de una parte de la superficie rota, sino que han desaparecido de ella todos los colores que probablemente hacían que las figuras se destacaran claramente sobre un fondo intensamente coloreado. Para nosotros, la calidad y la contextura del hermoso mármol son algo tan maravilloso que nunca pensaríamos en recubrirlo de color, pero los griegos pintaban incluso sus templos con fuertes y contrastados colores, como el rojo y el azul. Mas por poco que haya quedado de la obra original, tratándose de esculturas griegas siempre vale más tratar de olvidar lo que les falta por el puro placer de descubrir lo que ha quedado. Lo primero que vemos en nuestro fragmento son los caballos, en número de cuatro, uno detrás de otro. Sus cabezas y sus patas están suficien-

temente bien conservadas como para darnos una idea de la maestría con que el artista consiguió mostrar la estructura de los huesos y los músculos sin que el conjunto pareciese rígido o duro. De pronto advertimos que lo mismo ha debido suceder respecto a las figuras humanas. Por los rastros que han subsistido, podemos imaginar cuán desenvueltamente se movían y con cuánta claridad destacaban los músculos de sus cuerpos. El escorzo ya no ofrecía ningún gran problema al artista. El brazo con el escudo está perfectamente trazado, lo mismo que el flamante penacho del yelmo y las curvas del vestido hinchado por el viento. Pero todos estos descubrimientos no acaban con el artista. Pese a cuanto haya podido disfrutar de esta conquista del espacio y el movimiento, no experimentamos la sensación de que estuviera ansioso en demostrarnos lo que era capaz de conseguir. Pese a lo vivos y animados que hayan llegado a ser los grupos, aún encajan perfectamente en el orden de la procesión solemne que se mueve a lo largo de la pared del edificio. Ha conservado algo de la sabiduría artística de la estructuración que el arte griego recibió de los egipcios y del encaje dentro de un patrón geométrico que precedió al gran despertar. Y es esta seguridad manual la que hace que cada detalle del friso del Partenón sea tan lúcido y «correcto».

58

Ulises reconocido por su vieja niñera, siglo V a.C.

Vaso en el estilo de las «figuras rojas», 20,5 cm de altura; Museo Arqueológico Nacional, Chiusi.

Toda obra griega de aquel gran período muestra esta sabiduría y pericia en el reparto de las figuras, pero lo que los griegos de la época apreciaban más aún era otra cosa: la libertad recién descubierta de plasmar el cuerpo humano en cualquier posición o movimiento podía servir para reflejar la vida interior de las figuras representadas. Sabemos por uno de sus discípulos que eso fue lo que el gran filósofo Sócrates —asimismo formado como escultor— recomendaba a los artistas que hicieran. Debían representar «los movimientos del alma» mediante la observación exacta de cómo «los sentimientos afectan al cuerpo en acción».

Una vez más, los artesanos que pintaban vasijas trataron de absorber los descubrimientos de los grandes maestros, cuyas obras de arte hemos perdido. La ilustración 58 representa el conmovedor episodio de la historia de Ulises cuando el héroe regresa a casa tras diecinueve años de ausencia, disfrazado de mendigo con bastón, hatillo y platillo, y es reconocido por su vieja niñera, que se percata de la cicatriz que tiene en la pierna mientras le lava los pies. El artista estaba ilustrando una versión ligeramente distinta de la de Homero (en la que la niñera lleva un nombre distinto del inscrito en la vasija y en la que Eumeo, el porquerizo, no está presente); quizá viera una obra teatral en la que se representó este fragmento, pues recordemos que fue también durante este siglo cuando los dramaturgos griegos crearon el arte del drama. Pero el caso es que no necesitamos el texto exacto para experimentar que algo dramático y emotivo está pasando, pues la mirada que intercambian la niñera y el héroe es casi más elocuente que las palabras. Desde luego, no hay duda de que los artistas griegos dominaban los medios para transmitir los sentimientos surgidos entre personas.

59

Estela funeraria de Hegeso, h. 400 a.C.

Mármol, 147 cm de altura; Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

Esta capacidad para hacernos ver «los movimientos del alma» en la pose del cuerpo es lo que convierte a una simple estela sepulcral como la de la ilustración 59 en una gran obra de arte. El relieve muestra a Hegeso, enterrado bajo la lápida, como era en vida. Una doncella que tiene delante le ofrece un estuche, del que parece escoger una joya. Es una escena tranquila que podemos cotejar con la representación egipcia de Tutankamón en su trono con su esposa ajustándole el collar (pág. 69, ilustración 42). La obra egipcia también es maravillosamente clara en cuanto a su silueteado, pero a pesar de pertenecer a un período excepcional del arte egipcio es un tanto rígida y afectada. El relieve griego ha soslayado todas esas embarazosas limitaciones, reteniendo la limpidez y la belleza en la distribución, que ya no es geométrica ni angulosa, sino holgada y flexible. La mitad superior está delimitada por la curva de los brazos de las dos mujeres, formando una línea que se corresponde con las curvas del asiento, modo sencillo de hacer que la belleza de Hegeso se convierta en el centro de atención, con el fluir de los ropajes en torno a las formas del cuerpo, combinándose el todo para producir aquella sencilla armonía que sólo vino al mundo con el arte griego del siglo V a.C.

Taller de un escultor griego, h. 480 a.C.
Escena del lado inferior de un bol en el estilo de las «figuras rojas»; *izquierda:* fundición de bronce con bocetos sobre la pared; *derecha:* hombre trabajando en una estatua sin cabeza, la cabeza está en el suelo; 30,5 cm de diámetro; colección de Arte Antiguo del Museo Nacional, Berlín.

4

EL REINO DE LA BELLEZA

Grecia y el mundo griego, del siglo IV a.C. al I

El gran despertar del arte a la libertad tuvo lugar en los cien años, aproximadamente, que van de 520 a.C. a 420 a.C. Hacia finales del siglo V los artistas han adquirido plena conciencia de su poder y maestría, de los que su público se hizo eco. Aunque los artistas aún eran considerados artesanos y, tal vez, desdeñados por los esnobs, un número creciente de personas comenzaban a interesarse en las obras por sí mismas, y no por sus funciones religiosas o políticas. La gente discutía los méritos de las diferentes escuelas artísticas, esto es, de los diversos métodos, estilos y tradiciones que distinguían a los maestros de cada ciudad. No hay duda alguna de que la comparación y la competencia entre esas escuelas estimulaban a los artistas a esfuerzos cada vez mayores, ayudándoles a forjar la variación que admiramos en el arte griego. En arquitectura, diversos estilos empezaron a ser empleados conjuntamente. El Partenón se construyó en estilo dórico (ilustración 50), pero en los edificios posteriores de la Acrópolis se introdujo el estilo llamado jónico. El principio que rige a esos templos es el mismo del dórico, pero el aspecto y el carácter del conjunto son muy diferentes. El edificio que constituye su más perfecto exponente es el templo dedicado a Poseidón, denominado el Erecteion (ilustración 60). Las columnas del templo jónico son mucho menos fuertes y robustas. Son como ligeros troncos, y el capitel o remate no es mayor que un sencillo y liso cojín, pero ricamente adornado con volutas a los lados, las cuales parecen desempeñar nuevamente la función de la parte que sostiene la viga sobre la que descansa el techo. La impresión de conjunto de esos edificios, con sus pormenores bellamente labrados, es de sosiego y gracia infinita.

Análogas características predominan en la escultura y la pintura de esta época, que comienza con la generación siguiente a Fidias. Atenas, durante este período, se halló envuelta en una guerra terrible que terminó con su prosperidad y con la de Grecia. En 408 a.C., durante un breve lapso de paz, se añadió una balaustrada esculpida al pequeño templo de la Acrópolis dedicado a la diosa de la victoria; sus esculturas y ornamentación revelan el cambio de gusto hacia la delicadeza y el refinamiento que se refleja también en el estilo jónico. Las figuras han sido lastimosamente mutiladas; sin embargo, escogeré una de ellas (ilustración 61) para mostrar cuánta belleza posee aún incluso esta figura despedazada sin cabeza y sin manos. Representa a una muchacha, una de las diosas de la victoria, dete-

60

El Erecteion, Acrópolis, Atenas, h. 420-405 a.C.

Templo jónico.

61

Diosa de la victoria, 408 a.C.

De la balaustrada que rodea el templo de la Victoria en Atenas; mármol, 106 cm de altura; Museo de la Acrópolis, Atenas.

niéndose a abrocharse la sandalia que se le ha soltado al andar. ¡Cuán deliciosamente ha sido captada esta momentánea detención, y cuán suave y airosamente caen las delgadas ropas sobre el hermoso cuerpo! Podemos observar en estas obras que el artista podía plasmar cuanto deseaba. Ya no tenía que forcejear con dificultad alguna al representar el movimiento o el escorzo. Tal vez le llevara a cierto envanecimiento esta facilidad y virtuosismo. El artista del friso del Partenón (págs. 92 y 93, ilustraciones 56 y 57) no pareció preocuparse mucho acerca de su arte o de lo que estaba realizando. Sabía que su tarea consistía en representar una procesión, y se esforzó cuanto pudo en hacerlo bien y con claridad. Difícilmente se daba cuenta de que era un gran maestro, acerca del cual seguirían hablando viejos y jóvenes miles de años después. El friso del templo de la Victoria muestra, quizá, el comienzo de un cambio de actitud. Este artista estaba orgulloso de su inmenso poder tanto como de sus facultades. Y así, gradualmente, durante el siglo IV a.C. la consideración del arte varió. Las estatuas de Fidias fueron famosas en toda Grecia como representaciones de los dioses. Las estatuas del gran templo del siglo IV a.C. merecieron su reputación más bien en virtud de su belleza como obras de arte. La gente culta discutía acerca de las pinturas y las estatuas lo mismo que acerca de los poemas y los dramas; elogiaban su belleza o criticaban su forma y estilo.

El gran artista de aquel siglo, Praxíteles, fue famoso sobre todo por el encan-

62

Praxíteles
Hermes con Dionisos joven, h. 340 a.C.

Mármol, 213 cm de altura; Museo Arqueológico, Olimpia.

63

Detalle de la ilustración 62.

to de su obra y por el carácter amable y sugestivo de sus creaciones. Su obra más celebrada, cuyo elogio cantaron muchos poemas, representa a la diosa del amor, la joven Afrodita, entrando en el baño; pero esta obra desapareció. Muchos creen que una obra encontrada en Olimpia en el siglo XIX es una obra original de su mano (ilustraciones 62 y 63). Pero no estamos seguros, ya que quizá sólo sea una buena copia en mármol de una estatua de bronce. Representa al dios Hermes sosteniendo a Dionisos niño en su brazo y jugando con él. Si retrocedemos a la página 79, ilustración 47, vemos la enorme distancia que ha recorrido el arte griego en doscientos años. En la obra de Praxíteles ha desaparecido toda huella de rigidez. El dios se halla ante nosotros en una postura relajada que en nada ofende su dignidad. Pero si reparamos en cómo consiguió Praxíteles este efecto, advertimos que ni siquiera entonces había sido olvidada la lección del arte antiguo. También Praxíteles procuró mostrarnos los goznes, las junturas del cuerpo, poniéndolos de manifiesto con tanta claridad y precisión como le fue posible. Pero ahora pudo realizar todo esto sin que resultara rígida y envarada su escultura; pudo mostrar los músculos y los huesos dilatándose y moviéndose bajo la piel suave, y pudo dar la impresión de un cuerpo vivo en toda su gracia y belleza. Sin embargo, es necesario darse cuenta de que Praxíteles y otros artistas griegos llegaron a esta belleza merced al conocimiento. No existe ningún cuerpo vivo tan simétrico, tan bien construido y bello como los de las estatuas griegas. Se cree con frecuencia que lo que hacían los artistas era contemplar muchos modelos y eliminar los aspectos que no les gustaban; que partían de una cuidada reproducción de un hombre real y que lo iban hermoseando, omitiendo toda irregularidad o todo rasgo que no se conformara con su idea de un cuerpo perfecto. Hay quien dice que los artistas griegos idealizaban la naturaleza a la manera con que un fotógrafo retoca un retrato eliminando de él los pequeños defectos. Pero una fotografía retocada y una estatua idealizada generalmente carecen de vigor y de carácter. Cuanto más se ha eliminado y borrado, más pálido e insípido fantasma del modelo es lo que queda. El punto de vista griego era precisamente el contrario. A lo largo de todos esos siglos, los artistas de que

64

Apolo de Belvedere,
h. 350 a.C.

Copia romana en mármol de un original griego, 224 cm de altura; Museo Pio Clementino, Vaticano.

hemos tratado se ocupaban en infundir más y más vida al antiguo caparazón. En la época de Praxíteles, su método cosechó los frutos más sazonados. Las antiguas tipologías empezaron a moverse y a respirar bajo las manos del hábil escultor, irguiéndose ante nosotros como seres humanos reales, pertenecientes a un mundo distinto y mejor. Son, en efecto, seres que pertenecen a un mundo distinto, no porque los griegos fueran más sanos y más bellos que los otros hombres —no hay razón alguna para creer tal cosa—, sino porque el arte en aquel momento había alcanzado un punto en el que lo modélico y lo individual se mantenían en un nuevo y delicado equilibrio.

Muchas de las más famosas obras del arte clásico que fueron admiradas en épocas posteriores como representativas de los tipos humanos más perfectos son

65

Venus de Milo, h. 200 a.C.
Mármol, 202 cm de altura; Museo del Louvre, París.

copias o variantes de estatuas creadas en ese período, a mediados del siglo IV a.C. El *Apolo de Belvedere* (ilustración 64) muestra el modelo ideal de un cuerpo de hombre. Tal como se presenta ante nosotros en su impresionante actitud, sosteniendo el arco con el brazo extendido y la cabeza vuelta hacia un lado como si siguiera con la mirada la flecha disparada, no se nos hace difícil reconocer el ligero eco del esquema antiguo en el que a cada parte del cuerpo se le daba su apariencia más característica. Entre las famosas estatuas clásicas de Venus, la de Milo (llamada así por haber sido hallada en la isla de Melos) tal vez sea la más conocida (ilustración 65). Probablemente perteneció a un grupo de Venus y Cupido realizado en un período algo posterior, pero en el cual se utilizaban los recursos y procedimientos de Praxíteles. Esta escultura también fue proyectada para ser vista de lado (Venus extendía sus brazos hacia Cupido), y nuevamente podemos admirar la claridad y sencillez con que el artista modeló el hermoso cuerpo, su manera de señalar cada una de sus divisiones más importantes sin incurrir en vaguedad ni en dureza.

Naturalmente, este método de crear belleza comenzando por una configuración esquemática y general a la que se vivificaría paulatinamente hasta que la superficie del mármol pareciera respirar, tuvo un inconveniente. Era posible crear de este modo tipos humanos convincentes, pero ¿conduciría siempre a la representación de verdaderos seres humanos individuales? Por extraño que nos pueda parecer, la idea del retrato, en el sentido en que nosotros empleamos esta palabra, no se les ocurrió a los griegos hasta una época tardía, en el siglo IV a.C. Cierta-

mente, oímos hablar de retratos realizados en tiempos anteriores (págs. 89 y 90, ilustración 54), pero esas estatuas no tuvieron, probablemente, gran semejanza referencial. Un retrato de un general fue poco más que la representación de un apuesto militar con yelmo y bastón de mando. El artista no reprodujo nunca la forma de su nariz, las arrugas de su frente o su expresión personal. Es un extraño hecho, del que no nos hemos ocupado bastante todavía, este de que los artistas griegos —en las obras suyas que conocemos— hayan esquivado conferir a los rostros una expresión determinada. En verdad, esto es mucho más sorprendente de lo que parece a primera vista, puesto que difícilmente garabatearemos nosotros una simple cara en un trozo de papel sin darle alguna expresión acusada (cómica, por lo general). Las estatuas griegas, claro está, no son inexpresivas en el sentido de parecer estúpidas y vacuas, pero sus rostros no parecen traducir nunca ningún sentimiento determinado. El cuerpo y sus movimientos eran utilizados por estos maestros para expresar lo que Sócrates había denominado «los movimientos del alma» (págs. 94 y 95, ilustración 58), ya que percibían que el juego de las facciones contorsionaría y destruiría la sencilla regularidad de la cabeza.

En la generación posterior a Praxíteles, hacia la terminación del siglo IV a.C., esta restricción fue desapareciendo gradualmente y los artistas descubrieron maneras de animar las facciones sin destruir la belleza. Más aún, aprendieron a captar los movimientos del alma individual, el carácter particular de la fisonomía, y a practicar el retrato en nuestro sentido actual del término. En la época de Alejandro Magno, la gente comenzó a discutir acerca de este nuevo género. Un escritor de aquel período, satirizando las irritantes costumbres de los aduladores, dice que éstos prorrumpían siempre en ruidosos elogios del gran parecido del retrato de su protector. Alejandro mismo prefirió ser retratado por el escultor de su corte, Lisipo, el artista más famoso de la época, cuya fidelidad al natural asombraba a sus contemporáneos. Se cree que el retrato de Alejandro ha llegado hasta nosotros por medio de una copia (ilustración 66), y en él podemos apreciar cuánto ha variado el arte desde la época del *Auriga* de Delfos, e incluso desde la de Praxíteles, que tan sólo pertenecía a una generación anterior. Claro está que para juzgar todos los retratos antiguos tenemos el inconveniente de que no podemos dictaminar acerca de su parecido, mucho menor, desde luego, que el que afirmaban los aduladores del relato. Tal vez si pudiéramos ver una instantánea de Alejandro Magno, encontraríamos a éste completamente distinto y sin el menor parecido a como nos lo muestra su busto. Podemos hallar que la figura de Lisipo se parece mucho más a un dios que al verdadero conquistador de Asia. Pero también podemos decir: un hombre como Alejandro, un espíritu inquieto, inmensamente dotado, pero quizá echado a perder por sus triunfos, pudo muy bien parecerse a este busto, con sus cejas levantadas y su expresión enérgica.

66

Lisipo
Cabeza de Alejandro Magno, h. 325-300 a.C.

Copia en mármol del original, 41 cm de altura; Museo Arqueológico, Estambul.

El imperio fundado por Alejandro fue un acontecimiento de enorme

importancia para el arte griego, pues hizo que se desarrollara en extensión, pasando de ser algo confinado a unas cuantas ciudades pequeñas al lenguaje plástico de casi medio mundo. Este cambio afectó al carácter del último período artístico griego, al que generalmente nos referimos con el nombre de arte helenístico, de acuerdo con la denominación que se da de ordinario a los imperios fundados por los sucesores de Alejandro en territorio oriental. Las opulentas capitales de esos imperios, Alejandría en Egipto, Antioquía en Siria y Pérgamo en Asia Menor, encargaban a los artistas obras muy diferentes de las que ellos estaban acostumbrados a realizar en Grecia. Ni siquiera en arquitectura fueron suficientes las sencillas y sólidas formas del estilo dórico y la gracilidad del jónico. Pasó a preferirse una nueva forma de columna, que había sido inventada a inicios del siglo IV a.C. y que recibió su nombre de la rica ciudad mercantil de Corinto (ilustración 67). En el estilo corintio se añadió el follaje a las volutas jónicas en espiral para adorno de los capiteles; en este estilo la ornamentación es, por lo general, mucho más rica en todo el edificio. Esta lujosa modalidad acompañó a todas las suntuosas construcciones realizadas a gran escala en las ciudades de Oriente de reciente fundación. Pocas de ellas se han conservado, pero lo que quedó de épocas posteriores nos ofrece una impresión esplendorosa y de gran magnificencia. Los estilos e invenciones del arte griego se adaptaron a la escala y a las tradiciones de los imperios orientales.

67

Capitel corintio, h. 300 a.C.

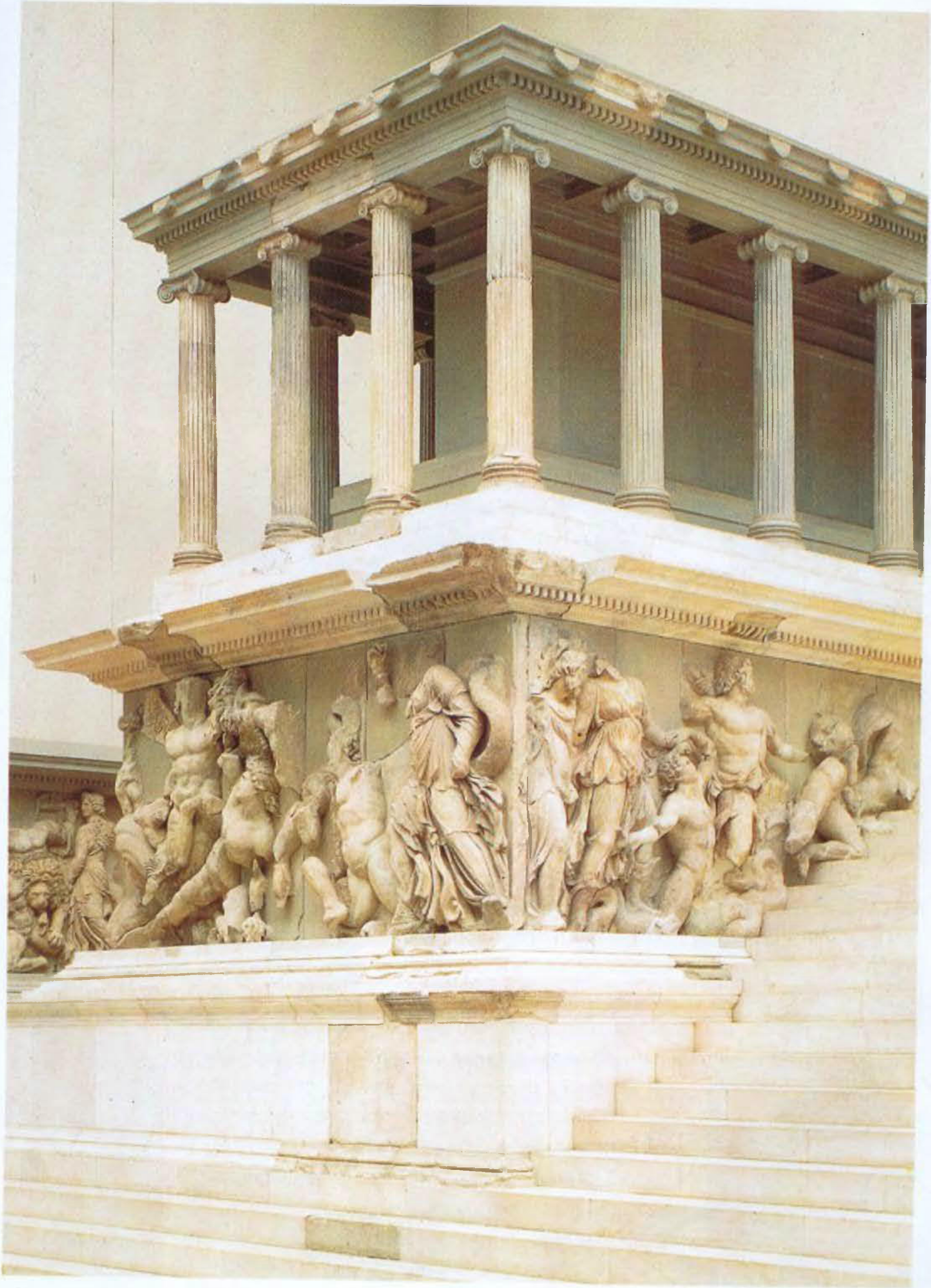
Museo Arqueológico, Epidauro.

68

Altar de Zeus en Pérgamo, h. 164-156 a.C.

Mármol; Colección Pérgamo del Museo Nacional, Berlín.

He dicho que el arte griego se vio obligado a experimentar un cambio en el período helenístico. Este cambio puede registrarse en algunas de las obras más famosas de aquella época. Entre ellas, un altar de la ciudad de Pérgamo erigido hacia 160 a.C. (ilustración 68), con su escultura representando la lucha entre dioses y titanes. Es una obra magnífica, pero inútilmente buscaremos en ella la armonía y el refinamiento de la primitiva escultura griega. Evidentemente, el artista se propuso conseguir efectos de gran fuerza dramática. La batalla se desencadena con violencia terrible. Los burdos titanes son aniquilados por los dioses triunfantes, y se debaten en el dolor y la agonía. Todo está lleno de salvaje movimiento y de agitados ropajes. Para lograr efectos más llamativos, el relieve ya no es plano, sino compuesto de figuras casi exentas y que, en su lucha, parecen desbordarse por la escalera que conduce hacia el altar, como despreocupándose del puesto que les corresponde. El arte helenístico gustó mucho de obras tan bravías y vehementes; quería resultar impresionante, y, efectivamente, lo es.



Algunas obras escultóricas clásicas que han disfrutado de mayor renombre en épocas posteriores fueron creadas en el período helenístico. Cuando en 1506 se descubrió el grupo de Laocoonte (ilustración 69), los artistas y los coleccionistas quedaron literalmente anonadados por el efecto que les produjo esta trágica obra. Representa la terrible escena que también ha sido descrita por Virgilio en *Eneida:* el sacerdote troyano Laocoonte exhortó a sus compatriotas a que rechazaran el gigantesco caballo en el que se ocultaban los soldados griegos. Los dioses, al ver frustrados sus planes de destruir Troya, enviaron dos gigantescas serpientes de mar para que se apoderaran del sacerdote y de sus dos infortunados hijos y los estrujaran entre sus anillos. Es ésta una de las más despiadadas acciones perpetradas por los olímpicos contra los pobres mortales, tan frecuentes en las mitologías griega y romana. Nos gustaría saber el efecto que causó esta historia en el artista griego que concibió este impresionante grupo. ¿Quiso hacernos sentir el horror de la escena en la que se hace sufrir a una víctima inocente por haber dicho la verdad? ¿O lo que principalmente deseó fue mostrar su capacidad al representar una lucha terrible y en cierto modo escandalosa entre hombres y bestias? No le faltaron razones para sentirse orgulloso de su arte. La manera en que los músculos del tronco y los brazos acusan el esfuerzo y el sufrimiento de la desesperada lucha, la expresión de dolor en el rostro del sacerdote, el desvalido retorcerse de los dos muchachos y el modo de paralizar este instante de agitacion y movimiento en un grupo permanente, han concitado desde entonces la admiración. Pero a veces no puedo por menos que sospechar que éste era un arte que se proponía llamar la atención de un público que disfrutaba también con la visión horrible de las luchas de gladiadores. Acaso es una equivocación poner reparos al artista por tal motivo. Lo probable es que en esa época, la del período helenístico, el arte perdiera en gran parte su antigua conexión con la religión y la magia. Los artistas se preocuparon por los problemas intrínsecos del arte. Por ello, la representación de una lucha dramática semejante con todos sus movimientos, su expresión e intensidad emotiva era precisamente la clase de empresa que había de probar el temple de un artista. Lo injusto o justo del hado de Laocoonte no le preocupó lo más mínimo al escultor.

69

Hagesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas
Laocoonte y sus hijos, h. 175-150 a.C.

Mármol, 242 cm de altura; Museo Pio Clementino, Vaticano.

Fue en esta época y en esta atmósfera cuando las personas acaudaladas comenzaron a coleccionar obras de arte, a tener copias famosas si no podían poseer los originales, y a pagar precios fabulosos por aquellas que podían obtener. Los escritores empezaron a interesarse en las cuestiones artísticas y a escribir acerca de la vida de los artistas, a reunir anécdotas acerca de sus modos de ser y a componer guías para los turistas. Muchos de los maestros más famosos entre los antiguos fueron pintores más que escultores, y sólo sabemos de sus obras por lo que podemos hallar en los extractos de libros de arte clásicos que han llegado hasta nuestros días. Sabemos también que esos pintores se hallaban más interesados en los problemas especiales de sus técnicas que en los servicios de su arte a una finalidad religiosa. Tenemos noticias de maestros que se especializaron en

temas de la vida corriente, que pintaron la tienda de un barbero o escenas de teatro, pero todos esos cuadros se han perdido definitivamente. El único medio de que podamos formarnos alguna idea del carácter de la pintura antigua es contemplar las pinturas murales y los mosaicos que se han descubierto en Pompeya y en otros lugares. Pompeya fue un lugar de veraneo para los romanos de posición y quedó enterrada bajo las cenizas del Vesubio en 79. Casi todas las casas y villas de la ciudad contaban con pinturas en sus muros, columnas y panoramas pintados, imitaciones de cuadros y de la escena. Esas pinturas no son, claro está, obras maestras, pero es sorprendente observar cuánta destreza existía en una ciudad pequeña y de más bien escasa importancia. Difícilmente se hallaría nada tan excelente si una de nuestras poblaciones costeras de verano fuera excavada en la posteridad. Los decoradores de interiores de Pompeya y de ciudades vecinas como Herculano y Stabias (Stabiae) explotaban libremente el acervo de las creaciones de los grandes artistas del helenismo. Entre tanta monotonía encontramos a veces figuras de gracia y belleza tan exquisitas como la imagen de la ilustración 70, que representa a una de las Horas cortando una flor mientras danza. O hallamos pormenores como el de la cabeza de un fauno (ilustración 71), de otra pintura, que nos da una idea de la maestría y facilidad alcanzadas por esos artistas en el manejo de la expresión.

70

Doncella cogiendo flores, siglo I.

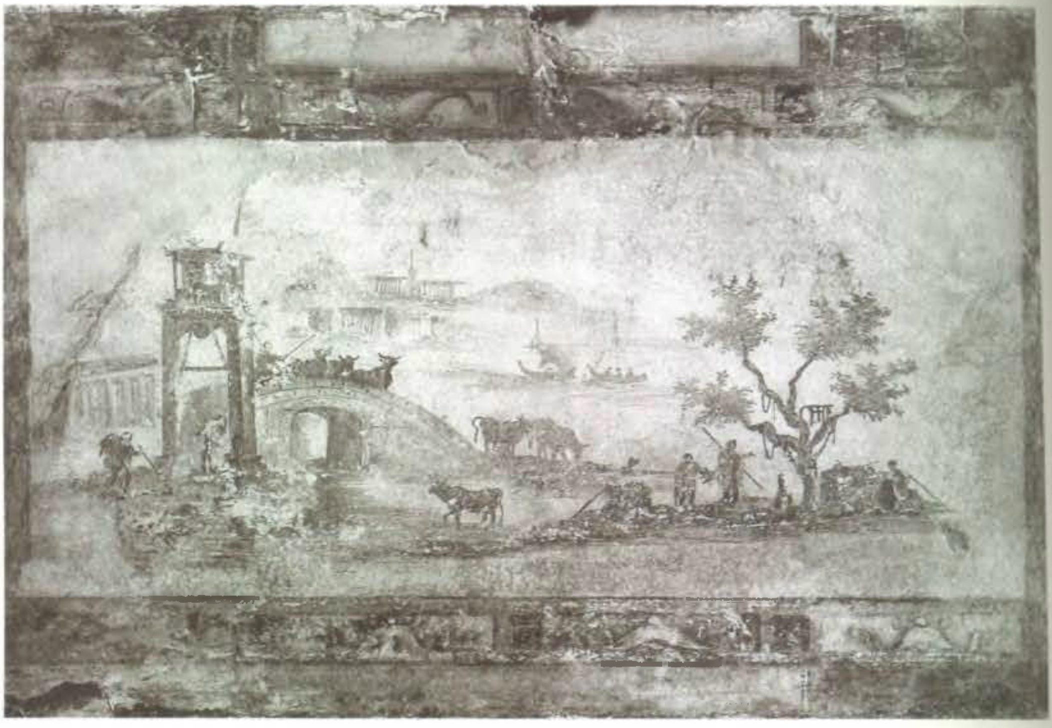
Detalle de una pintura mural en Stabias; Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

71

Cabeza de fauno, siglo II a.C.

Detalle de una pintura mural en Herculano; Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

Casi todo lo que puede entrar a formar parte de un cuadro puede hallarse entre esas pinturas murales de Pompeya. Bonitas naturalezas muertas tales, por ejemplo, como dos limones con un vaso de agua, y representaciones de animales. Incluso paisajes había allí. Ésta fue, acaso, la mayor innovación del período helenístico. El arte oriental antiguo no empleó los paisajes sino para situar sus escenas de la vida humana, o las propias de campañas militares. Para el arte griego de la época de Fidias o de Praxíteles, el hombre continuaba siendo el objeto principal del interés del artista. En el período helenístico, época en la que poetas como Teócrito descubrieron el encanto de la vida sencilla entre los pastores, también los artistas trataron de evocar los placeres de la campiña para los viciados habitantes de la ciudad. Esos cuadros no son vistas reales de una



casa de campo particular o de un bello paraje. Son más bien conglomerados de todo aquello que constituye una escena idílica: pastores y ganado, santuarios sencillos, casas de campo y montañas en la lejanía (ilustración 72). Cada cosa estaba encantadoramente colocada en esos cuadros, y el conjunto aparecía contemplado desde su aspecto más propicio. Frente a estas obras experimentamos la sensación de que estamos contemplando realmente una escena apacible. Sin embargo, incluso estas pinturas son mucho menos realistas de lo que a primera vista podríamos creer. Si tuviéramos que responder a preguntas impertinentes acerca de la localidad, o tratar de trazar un mapa de ella, advertiríamos de pronto que ello no nos es posible. Ignoramos cuál es la distancia que se supone existe entre la casa de campo y el santuario, ni si éste está cerca o lejos del puente. El hecho es que incluso los artistas helenísticos ignoraban lo que nosotros llamamos las leyes de la perspectiva. La famosa avenida de álamos que se pierde a lo lejos y que todos hemos dibujado en la escuela, no era una empresa vulgar. Los artistas dibujaban pequeñas las cosas alejadas y de gran tamaño las cercanas o importantes, pero la ley de la disminución gradual de los objetos al retirarse, la armazón fija en la distribución de nuestros cuadros, era desconocida en la antigüedad clásica. Se necesitó otro milenio para descubrirla. Por ello, hasta las obras más evolucionadas, más libres y cons-

72

Paisaje, siglo I.
Pintura mural; Villa Albani, Roma.

cientes del arte antiguo conservan siempre algo de aquel principio a que aludimos al describir la pintura egipcia. Incluso aquí, el conocimiento de los lineamientos característicos de los objetos particulares cuenta mucho más que la impresión real recibida por medio de los ojos. Ya hemos advertido que esto no supone falta alguna en las obras artísticas que deba lamentarse o ser menospreciada, puesto que dentro de cualquier estilo es posible alcanzar la perfección artística. Los griegos quebraron los rígidos tabúes del arte primitivo oriental y emprendieron un viaje de descubrimientos para añadir, por medio de la observación, nuevos aspectos a las imágenes tradicionales del mundo. Pero sus obras no se asemejan nunca a espejos en los que quede reflejado cualquier rincón especial de la naturaleza. Dejaron al descubierto siempre la señal de la inteligencia que creó esas obras.

Escultor griego trabajando, siglo I a.C.

Estampa a partir de la piedra de un anillo helenístico; 1,3 × 1,2 cm; Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

5

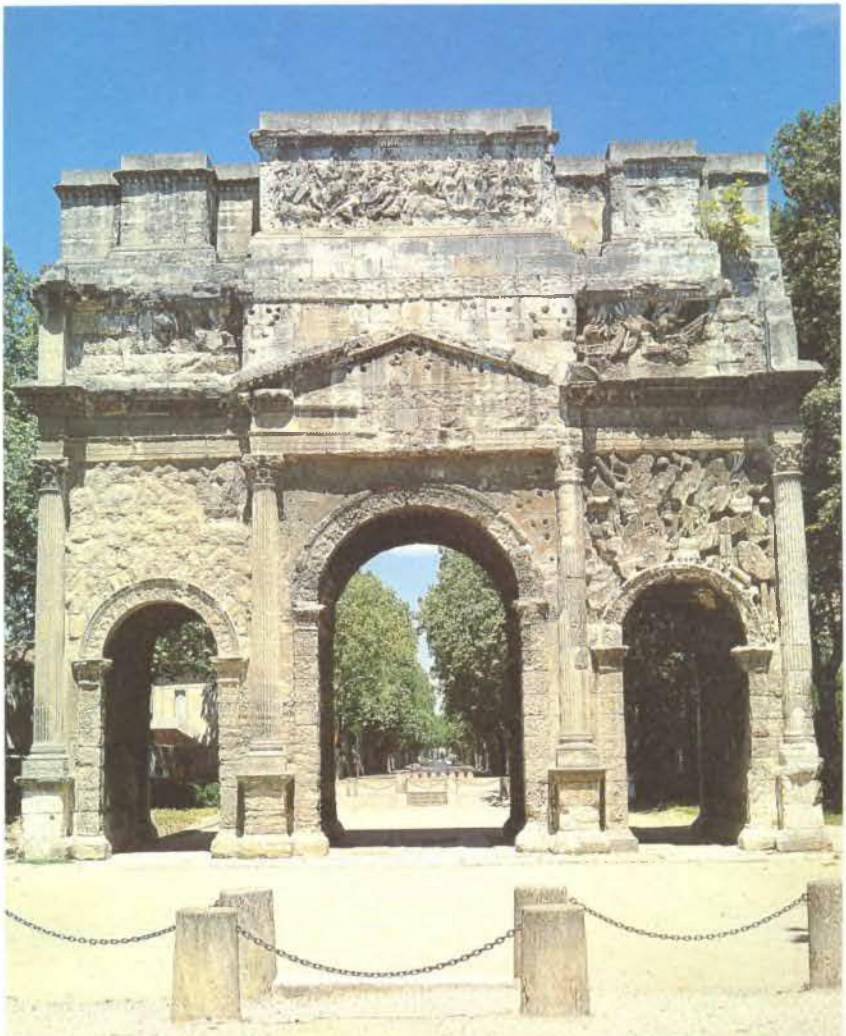
CONQUISTADORES DEL MUNDO

Romanos, budistas, judíos y cristianos, del siglo I al IV

Hemos visto que Pompeya, una ciudad romana, contenía muchos reflejos del arte helenístico, pues el arte permaneció más o menos inalterable mientras los romanos conquistaron el mundo y fundaron su propio imperio sobre las ruinas de los reinos helenísticos. La mayoría de los artistas que trabajaron en Roma fueron griegos, y la mayoría de los coleccionistas romanos adquirían obras de grandes maestros de Grecia, o copias de ellas. Sin embargo, el arte cambió, en cierta medida, cuando Roma se convirtió en dueña del mundo. A los artistas les fueron encomendadas nuevas tareas y tuvieron que acomodar a ellas sus métodos. Las realizaciones más sobresalientes de los romanos tuvieron lugar, probablemente, en la arquitectura civil. Todos conocemos sus carreteras, sus acueductos, sus baños públicos. Hasta las ruinas de esas construcciones siguen pareciendo impresionantes. Se siente uno casi como una hormiga al pasear por Roma entre sus enormes pilares. Fueron esas ruinas, en efecto, las que hicieron imposible que los siglos posteriores olvidaran «la grandeza que tuvo Roma».

La más famosa de esas construcciones romanas es, quizá, el coso conocido con el nombre de Coliseo (ilustración 73). Es un edificio romano característico que ha llenado de admiración a todas las épocas. En conjunto se trata de una estructura utilitaria, con tres órdenes de arcos, uno sobre el otro, para sostener los asientos que el gran anfiteatro poseía en su interior. Pero el arquitecto romano cubrió esos arcos con una especie de pantalla de formas griegas. En realidad, aplicó los tres estilos de construcción empleados en los templos griegos. El primer piso es una variante del estilo dórico —incluso se conservaron las metopas y los triglifos—; el segundo piso es jónico; y el tercero y cuarto, de semicolumnas corintias. Esta combinación de estructura romana con formas griegas u órdenes ejerció enorme influjo sobre los arquitectos posteriores. Si paseamos la vista en torno a nuestras ciudades, encontraremos fácilmente los testimonios de este influjo.

Seguramente, ninguna de sus creaciones arquitectónicas dejará una impresión más duradera que los arcos de triunfo que los romanos erigieron por todo su imperio: en Italia, Francia (ilustración 74), el norte de África y Asia. La arquitectura griega se componía por lo general de unidades idénticas, y lo mismo es cierto en el Coliseo; pero los arcos de triunfo utilizan los órdenes para enmarcar y acentuar el gran paso central, así como para flanquearlo con apertu-



73

El Coliseo, Roma, h. 80.

Anfiteatro romano.

74

Arco de triunfo de Tiberio, Orange, Francia meridional, h. 14-37.

ras más estrechas. Se trataba de una disposición que se podía emplear en la composición arquitectónica del mismo modo en que se utiliza un acorde musical.

La característica más importante de la arquitectura romana es, no obstante, el uso del arco. Este invento intervino poco, o nada, en las construcciones griegas, aunque pudo ser conocido por sus arquitectos. Construir un arco con piedras independientes en forma de cuña constituye una difícil proeza de ingeniería. Una vez dominado este arte, el arquitecto pudo emplearlo en proyectos cada vez más atrevidos. Pudo prolongar los pilares de un puente o de un acueducto, e incluso llevar su aplicación a la construcción de techos abovedados. Los romanos se convirtieron en grandes expertos en el arte de abovedar en vir-

75

G. P. Pannini
Interior del Panteón,
Roma, h. 130.

Pintura; Museo Estatal
de Arte, Copenhague.

76

Emperador Vespasiano, h. 70.

Mármol, 135 cm de altura; Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

tud de varios recursos técnicos. El más maravilloso de esos edificios es el Panteón, o templo de todos los dioses. Es éste el único templo de la antigüedad clásica que sigue aún siendo lugar de adoración, pues en la primera época del cristianismo fue convertido en iglesia, lo que lo preservó de la ruina. Su interior (ilustración 75) es una gran estancia circular que posee, en lo alto de su bóveda, una abertura a través de la cual se ve el cielo. No hay ningún otro vano, pero todo el recinto recibe amplia iluminación desde arriba. Conozco pocos edificios que comuniquen tal impresión de armonía serena. No se experimenta ninguna sensación de pesadez. Las enormes bóvedas parecen desplegarse con naturalidad sobre el visitante, como una repetición de la bóveda celeste.

Fue característico de los romanos tomar de la arquitectura griega lo que les gustaba y aplicarlo a sus propias necesidades. Lo mismo hicieron en todos los terrenos. Una de sus necesidades principales consistió en poseer buenos retratos con expresión de vida. Éstos desempeñaron su papel en la primitiva religión de los romanos. Fue costumbre llevar imágenes de los antepasados, moldeadas en cera, en las procesiones funerarias. Apenas cabe dudar de que este uso haya estado en relación con aquella creencia del Egipto antiguo según la cual la imagen de las personas conserva su alma. Posteriormente, cuando Roma se convirtió en un imperio, el busto del emperador siguió siendo contemplado con religioso temor. Sabemos que cada romano tuvo que quemar incienso delante de ese busto en señal de fidelidad y obediencia, y que la persecución de los cristianos dio inicio por la negativa de éstos a aceptar esta exigencia. Lo extraño es que, pese a esta solemne significación de los retratos, los romanos permitiesen que fueran realizados por los artistas con mayor verosimilitud y menos intentos halagadores de lo que los griegos intentaron nunca. Acaso emplearon mascarillas en ocasiones, adquiriendo así su sorprendente conocimiento de la estructura y los rasgos de la cabeza humana. Sea como fuere, conocemos a Pompeyo, Augusto, Tito o Nerón casi como si hubiéramos visto sus rostros en los noticiarios. No hay propósito alguno de halago en el busto de Vespasiano (ilustración 76), nada que pretenda conferirle apariencia de dios. Puede ser un opulento banquero o el propietario de una compañía de navegación. Sin embargo, nada resulta mezquino en este retrato romano, pues del

77

Columna de Trajano, Roma, h. 114.

78

Detalle de la ilustración 77; escenas que muestran la caída de una ciudad *(arriba),* una batalla contra los dacios *(centro),* y a los soldados cortando maíz fuera de la fortaleza *(abajo).*

modo que fuere el artista consiguió otorgarle apariencia de vida sin caer en lo trivial.

Otra tarea que los romanos encomendaron al artista resucitó una costumbre que hemos visto en el antiguo Oriente (pág. 72, ilustración 45). También ellos deseaban proclamar sus victorias y describir sus campañas. Trajano, por ejemplo, erigió una gran columna para mostrar en una crónica plástica sus guerras y sus triunfos en Dacia (la Rumania actual). Allí se ve a los legionarios romanos saqueando, combatiendo y conquistando (ilustración 78). Toda la habilidad conseguida durante siglos de arte griego es puesta a contribución en esas hazañas de reportaje de guerra. Pero la importancia que los romanos concedieron a una cuidada representación de todos los detalles, así como a la clara narración

que fijaría los hechos de la campaña, contribuyó a variar el carácter del arte. Ya no fue el propósito más importante el de la armonía, el logro de la belleza o la expresión dramática. Los romanos eran gente práctica y se preocupaban menos que los griegos en imaginar dioses. Con todo, sus métodos plásticos de narrar las proezas de los héroes resultaron de gran valor para las religiones que entraron en contacto con su dilatado imperio.

En los primeros siglos de nuestra era, el arte helenístico y romano desplazó, incluso de sus propios reductos, al de los imperios orientales. Los egipcios continuaban enterrando a sus muertos como momias, pero en lugar de añadirles imágenes suyas ejecutadas en estilo egipcio, los hacían pintar por un artista que conociera todos los recursos del retrato griego (ilustración 79). Estos retratos, que estaban realizados por un artesano humilde a bajo precio, nos sorprenden aún por su vigor y su realismo. Pocas obras del arte antiguo parecen tan frescas y modernas.

79

Retrato de hombre, h. 100.

Pintado sobre cera caliente, de una momia hallada en Hawara, Egipto; 33 × 17,2 cm; Museo Británico, Londres.

80

Gautama (Buda) abandonando su hogar, h. siglo II.

Hallado en Loriyan Tangai, norte de Pakistán (antigua Gandhara); esquisto negro, 48 × 54 cm; Indian Museum, Calcuta.

Los egipcios no eran los únicos en adaptar los nuevos métodos artísticos a las necesidades religiosas. Hasta en la lejana India, la manera romana de describir un tema y de glorificar a un héroe fue adoptada por artistas que se dedicaron a la tarea de ilustrar la narración de una conquista incruenta: la historia de Buda.

El arte de la escultura floreció en India mucho antes de que la influencia helenística alcanzara este país; pero en la región fronteriza de Gandhara fue donde se mostró por vez primera la figura de Buda en relieves que se convirtieron en los modelos del arte budista posterior. En la ilustración 80 vemos al joven príncipe Gautama abandonando la casa de sus padres rumbo al desierto. Es la gran renuncia de que habla la leyenda. Al salir el príncipe de palacio, habla así a Kantaka, su corcel favorito: «Mi querido Kantaka, te ruego que me lleves una vez más por esta sola noche. Cuando me haya convertido en Buda con tu auxilio, traeré la salvación al mundo de los hombres y los dioses.» Si Kantaka tan sólo hubiera relinchado o hecho algún ruido con sus cascos, la ciudad se habría despertado e impedido la partida del príncipe. Por ello, los dioses velaron su emisión de sonidos y colocaron sus manos bajo sus cascos allí por donde avanzaba.

El arte griego y romano, que enseñó a los hombres a representar a héroes y dioses en bellas formas, también ayudó a los indios a crear una imagen de su salvador. Las primeras estatuas de Buda, con su expresión de profundo sosiego, se realizaron también en esta región fronteriza de Gandhara (ilustración 81).

Otra religión oriental que aprendió a representar su historia sacra para instruir a los creyentes fue la de los judíos. La ley judía prohibía, en realidad, la creación de imágenes por temor a la idolatría. Sin embargo, las colonias hebreas en las ciudades orientales decoraron las paredes de sus sinagogas con temas extraídos del Antiguo Testamento. Una de esas pinturas fue descubierta mediado este siglo en una pequeña guarnición romana de Mesopotamia llamada Dura-Europos. No es, en modo alguno, una obra de arte, pero sí un documento interesante del siglo III. El hecho mismo de que la forma parezca torpe, y la escena más bien plana y primitiva, no carece de interés (ilustración 82). Representa a Moisés sacando agua de la roca. Pero no es tanto una ilustración del relato bíblico como una explicación gráfica de su significación para el pueblo judío. Ésta puede ser la razón de que Moisés esté representado mediante una figura de gran tamaño frente al tabernáculo sagrado en el cual podemos distinguir todavía el candelabro de siete brazos. Para significar que cada tribu de Israel recibía su parte de agua milagrosa, el artista puso doce riachuelos, cada uno de los cuales corre hacia una pequeña figura delante de una tienda. El artista no fue, sin duda, muy hábil, y esto lo prueban algunos de estos trazos; pero tal vez no se proponía realmente dibujar figuras de mucho naturalismo. Cuanto más naturalista se mostrase, más pecaría contra el mandamiento que prohibía las imágenes. Su principal intención consistió en recordar al espectador la ocasión en que Dios manifestó su poder. La humilde pintura mural de la sinagoga judía es interesante para nosotros porque consideracio-

81

Cabeza de Buda, siglos IV-V.

Hallada en Hadda, este de Afganistán (antigua Gandhara); yeso calizo con trazas de pigmento, 29 cm de altura; Victoria and Albert Museum, Londres.

82

Moisés haciendo brotar agua de una roca, 245-256.

Pintura mural; sinagoga de Dura-Europos, Siria.

nes similares empiezan a influir en el arte cuando la religión cristiana se desarrolla desde Oriente, poniendo asimismo el arte a su servicio.

La prirmera vez que se atrajo a los artistas cristianos para que representaran la figura del Cristo y sus apóstoles, fue nuevamente la tradición griega la que vino en su ayuda. La ilustración 83 muestra una de las primeras representaciones del Cristo, perteneciente al siglo IV. En lugar de la figura barbada a que estamos acostumbrados por las ilustraciones posteriores, vemos al Cristo en su juvenil belleza, sentado en un trono entre san Pedro y san Pablo que parecen filósofos griegos dignificados. Hay un detalle, en particular, que nos revela cuán estrechamente se halla relacionada todavía una representación semejante con los métodos paganos del arte helenístico: para indicar que el Cristo tiene su trono sobre el cielo, el escultor ha hecho que sus pies descansen sobre el dosel del firmamento, sostenidos por el antiguo dios del cielo.

Los orígenes del arte cristiano retroceden incluso más allá de lo que se ve en este ejemplo, pero en los monumentos primitivos nunca vemos representado al propio Cristo. Los judíos de Dura pintaron escenas del Antiguo Testamento en su sinagoga, no tanto para adornarla como para relatar la narración sagrada de manera visible. Los artistas a quienes primero se llamó para que pintaran imágenes del Cristo en los lugares de enterramiento cristiano —las catacumbas roma-

83

El Cristo con san Pedro y san Pablo, h. 389.

Relieve en mármol del sarcófago de Junius Bassus; cripta de San Pedro, Roma.

84

Tres hombres en el horno de fuego ardiente, siglo III.

Pintura mural; catacumba de Priscilla, Roma.

nas— procedieron en gran medida dentro del mismo espíritu. Pinturas como *Tres hombres en el horno de fuego ardiente* (ilustración 84), perteneciente probablemente al siglo III, muestran que esos artistas estaban familiarizados con los procedimientos de la pintura helenística empleados en Pompeya. Se hallaban perfectamente capacitados para evocar la idea de una figura humana por medio de unas someras pinceladas. Pero por el carácter de su obra nos damos cuenta de que tales efectos y tales recursos no les interesaban demasiado. El cuadro ha dejado de existir como algo bello en sí mismo. Su propósito principal es evocar en los fieles uno de los ejemplos del poder y la clemencia del Dios. Leemos en la Biblia (Daniel, 3) que tres administradores judíos del rey Nabucodonosor se habían negado a postrarse y adorar la gigantesca estatua de oro del rey erigida en el llano de Dura, en la provincia de Babilonia. Al igual que muchos cristianos de la época en que se realizaron esas pinturas, tuvieron que sufrir el castigo de su negativa. Se les echó en un horno de fuego ardiente «con sus zaragüelles, túnicas, gorros y vestidos». Pero el fuego no tuvo poder contra sus cuerpos, ni siquiera se quemaron los cabellos de sus cabezas, sus ropas estaban intactas y tampoco olían a chamusquina. El Dios «ha enviado a su ángel a librar a sus siervos.»

Con sólo que imagináramos lo que el maestro del *Laocoonte* (pág. 110, ilustración 69) habría hecho con un tema así, advertiríamos qué dirección tan diferente tomaba el arte. El pintor de las catacumbas no deseaba representar una escena que tuviera dramatismo por sí misma. Para presentar ejemplos consoladores, que inspirasen fortaleza y salvación, bastaba con que pudiera reconocerse a los tres hombres con vestidos persas, las llamas y la paloma, símbolo de la ayuda divina. Todo aquello que no poseía significación era descartado. Las ideas de claridad y sencillez comenzaban a sobreponerse de nuevo a los ideales de una

85

Retrato de un magistrado de Afrodisias, h. 400.

Mármol, 176 cm de altura; Museo Arqueológico, Estambul.

imitación fidedigna. Con todo, hay algo impresionante en el esfuerzo mismo realizado por el artista para describir su tema con tanta claridad y sencillez como le fuese posible. Esos tres hombres vistos de frente, mirando al espectador, con sus manos elevadas en oración, parecen mostrarnos que la humanidad ha comenzado a preocuparse de otros aspectos al margen de la belleza terrena.

No solamente en las obras religiosas del período de decadencia y hundimiento del Imperio romano podemos descubrir esa desviación del centro de interés. Pocos artistas parecían preocuparse de lo que había sido la gloria del arte griego, su armonía y refinamiento. Los escultores ya no tenían la paciencia de cincelar el mármol y de tratarlo con aquella delicadeza y refinamiento que habían sido el orgullo de los artistas griegos. Al igual que el pintor del cuadro de las catacumbas, empleaban métodos más expeditivos, tales como una especie de barreno para marcar los rasgos principales de un rostro o de un cuerpo. Se ha dicho con frecuencia que el arte antiguo declinó en esos años, y realmente es cierto que muchos secretos técnicos de la mejor época se perdieron en el general tumulto de guerras, invasiones y revueltas. Pero ya hemos visto que esta pérdida de habilidad no lo es todo. Lo principal es que en esa época los artistas ya no parecían satisfechos con el mero virtuosismo del período helenístico, por lo que trataron de conseguir nuevos efectos. Algunos retratos de este período, durante los siglos IV y V en particular, muestran acaso más claramente lo que esos artistas se proponían (ilustración 85). A un griego de la época de Praxíteles, tales retratos le habrían parecido rudos y bárbaros. En realidad, las cabezas no son bellas desde el punto de vista corriente. Un romano acostumbrado al sorprendente parecido de retratos como el de Vespasiano (pág. 121, ilustración 76) pudo haberlos desdeñado como pobres obras de artesanos. Y no obstante, a nosotros nos parece que tienen vida propia, y una muy intensa expresión debida a la firmeza con que están señalados los rasgos y al cuidado puesto en algunos, tales como la parte alrededor de los ojos y los surcos de la frente. Ellos nos revelan a la gente que presenció, y finalmente aceptó, el nacimiento de la cristiandad, que suponía tanto como la terminación del mundo antiguo.

Un pintor de retratos funerarios en su taller (sentado junto a su caja de pinturas y su caballete), h. 100.

Procedente de un sarcófago pintado hallado en Crimea.

6

UNA DIVISIÓN DE CAMINOS

Roma y Bizancio, del siglo V al XIII

Cuando, en 311, el emperador Constantino estableció la Iglesia cristiana como religión del Estado, los problemas con los que se vio enfrentado fueron enormes. Durante los períodos de persecuciones no fue necesario, ni en realidad posible, construir lugares públicos para el culto. Las iglesias y locales de reunión que existían eran pequeños y recatados. Pero una vez que la Iglesia se convirtió en el mayor poder del reino, el conjunto de sus relaciones con el arte tuvo que plantearse de nuevo. Los lugares del culto no podían tomar por modelo los templos antiguos, puesto que sus funciones eran completamente distintas. El interior del templo no consistía, en general, sino en un pequeño altar para la estatua del Dios. Las procesiones y sacrificios se celebraban en el exterior. La iglesia, por el contrario, tenía que contar con espacio suficiente para toda la congregación de los fieles reunidos con el fin de escuchar la misa celebrada por el sacerdote en el gran altar, o el sermón pronunciado por éste. Por ello, las iglesias no tomaron como modelo los templos paganos, sino las grandes salas de reunión que en la época clásica habían sido conocidas con el nombre de basílicas, que aproximadamente quiere decir salas reales. Estas construcciones eran empleadas como mercados cubiertos y tribunales públicos de justicia, consistiendo principalmente en grandes salas oblongas, con estrechos y bajos compartimentos en las paredes laterales, separadas de la principal mediante hileras de columnas. En el extremo había con frecuencia un espacio para un estrado semicircular en el que el presidente de la asamblea, o el juez, tenía su asiento. La madre del emperador Constantino erigió una basílica semejante como primera gran iglesia, y, en lo sucesivo, la palabra se empleó para designar iglesias de este tipo. La hornacina o ábside semicircular sería empleado para el gran altar, hacia el que se dirigían las miradas de todos los fieles. Esta parte del edificio, donde se hallaba el altar, fue conocido con el nombre de coro. La sala principal o central, donde se congregaban los fieles, fue denominada después nave, mientras que los compartimentos más bajos de los laterales recibieron el nombre de alas. En la mayoría de las basílicas, la nave alta estaba sencillamente cubierta con techo de madera, dejando sus vigas al aire; en las laterales, el techo era generalmente liso. Las columnas que separaban la nave de los lados se decoraban con frecuencia suntuosamente. Ninguna de las basílicas primitivas se ha conservado tal como se la construyera, pero, a

pesar de las alteraciones y renovaciones efectuadas en los mil quinientos años transcurridos desde entonces, aún podemos formarnos una idea del aspecto general de tales edificios (ilustración 86).

El problema de cómo decorar estas basílicas fue uno de los más serios y difíciles, porque la cuestión de las imágenes y su empleo en religión se planteó de nuevo, provocando violentas disputas. En una cosa estaban de acuerdo casi todos los cristianos: no debía haber estatuas en la casa del Dios. Las estatuas eran demasiado parecidas a las imágenes talladas y a los odiosos ídolos que estaban condenados por la Biblia. Colocar la figura del Dios, o de uno de sus santos, sobre el altar era algo totalmente absurdo. ¿Cómo comprenderían los pobres paganos que acababan de convertirse a la nueva fe la diferencia entre sus viejas creencias y el nuevo mensaje, si veían tales estatuas de las iglesias? Demasiado fácilmente podían creer que estatuas semejantes representaban verdaderamente al Dios, tal como una estatua de Fidias habían creído que representaba a Zeus, y aun así les sería muy difícil comprender el mensaje del «único» Dios, todopoderoso e invisible, a cuya semejanza se les decía que estamos hechos. Pero aunque todos los cristianos devotos se opusieron al naturalismo de las estatuas, sus ideas acerca de las pinturas fueron muy diferentes. Algunos las consideraron útiles, porque hacían recordar a los fieles las enseñanzas que habían recibido y porque mantenían viva la evocación de los episodios sagrados. Éste fue el punto de vista adoptado principalmente por la latinidad, esto es, la parte occidental del Imperio romano. El papa Gregorio el Grande, que vivió a finales del siglo VI, adoptó esta actitud. Recordó a quienes se oponían a toda especie de representación gráfica que muchos de los miembros de la Iglesia no sabían leer ni escribir, y que, para enseñarles, las imágenes eran tan útiles como los grabados de un libro ilustrado para niños. «La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer», dijo.

86

Basílica de S. Apollinare in Classe, Rávena, h. 530. Primitiva basílica cristiana.

Fue de extraordinaria importancia para la historia del arte que tan gran autoridad se declarase en favor de la pintura. Su opinión fue citada una y otra vez donde quiera que se atacaba el empleo de las imágenes en las iglesias. Pero claro es que el arte así aceptado tenía un carácter más bien restringido. El papa Gregorio, en efecto, poseía la idea del arte que, como hemos visto, prevaleció por lo general en aquella época. Si su objeto era ser útil, el tema tenía que ser expresado con tanta claridad y sencillez como fuera posible, y todo aquello que pudiera distraer la atención de este principal y sagrado propósito debía ser omitido. En un principio, aún emplearon los artistas los métodos descriptivos desarrollados por el arte romano, pero poco a poco fueron concentrando su atención en lo estrictamente esencial. La ilustración 87 reproduce una obra en la que esos principios han sido aplicados consecuentemente. Procede de una basílica de Rávena, que por aquel entonces, hacia 500, era un gran puerto de mar y la ciudad más importante de la costa oriental de Italia. Esta pintura ilustra el tema evangélico según el cual el Cristo alimentó a cinco mil personas con cinco panes y dos peces. Un artista helenístico habría aprovechado la oportunidad para

representar una gran masa de gente formando una escena alegre y teatral. Pero el maestro de aquellos días eligió un método muy diferente; su obra no es un cuadro realizado con hábiles pinceladas; es un mosaico, laboriosamente reunido, de pequeños tacos de cristal de coloración intensa y vigorosa que comunica al interior de la iglesia, de tal modo adornada, un aspecto de esplendor solemne. La manera en que el tema se halla expresado muestra al espectador que algo misterioso y sagrado está sucediendo. El fondo se halla realizado mediante vidrios dorados, y sobre él no se ha colocado una escena realista o naturalista. La serena y apacible figura del Cristo ocupa el centro del mosaico. No es el Cristo barbado que conocemos, sino el hombre joven de largos cabellos que vivió en la imaginación de los cristianos primitivos. Lleva una túnica de color púrpura y extiende sus brazos en actitud de bendición hacia ambos lados, donde se encuentran dos apóstoles ofreciéndole los panes y los peces para que realice el milagro. Los apóstoles llevan los víveres con las manos cubiertas, tal como era costumbre en aquel tiempo que los súbditos llevaran sus tributos a sus señores. La escena parece en realidad una solemne ceremonia. Observamos que el artista ha conferido una profunda significación a lo representado por él, en cuyo sentir no se trataba tan sólo de un raro milagro acaecido en Palestina algunos siglos antes, sino del símbolo y la señal del poder «permanente» del Cristo que había tomado cuerpo en la Iglesia. Esto explica, o ayuda a explicar, la razón por la cual el Cristo mira fijamente al espectador: es a él a quien el Cristo alimentará.

A primera vista, una representación semejante parece envarada y rígida; no hay nada en ella del dominio del movimiento y la expresión que constituyó el orgullo del arte griego, y que persistió durante la época romana. La manera de estar colocadas las figuras en posición estrictamente frontal casi nos recuerda algunos dibujos infantiles. Y sin embargo, el artista debió conocer perfectamente el arte griego; sabía exactamente cómo colocar un manto sobre un cuerpo para que las manos ocultas quedaran visibles a través de los pliegues; sabía cómo mezclar piedras de diferentes formas en su mosaico para producir las coloraciones del cuerpo o del celaje; acusaba las sombras sobre el suelo y no hallaba dificultad alguna en representar los escorzos. Si el cuadro nos parece más bien primitivo, esta sensación debe obedecer a que el artista quiso ser sencillo. Las ideas egipcias acerca de la importancia de la claridad en la representación de todos los objetos cobraron nuevamente gran fuerza por la marcada dirección que hacia esa misma claridad imprimía la Iglesia. Pero las formas que emplearon los artistas en este nuevo esfuerzo no fueron las simples del arte primitivo, sino las evolucionadas de la pintura griega. De este modo, el arte cristiano del medievo se convirtió en una curiosa mezcla de métodos primitivos y artificiosos. El poder de observación de la naturaleza, que vimos despertar en Grecia alrededor de 500 a.C., volvió a velarse hacia 500. Los artistas ya no cotejaron sus fórmulas con la realidad; ya no se dedicaron a realizar descubrimientos acerca de cómo representar un cuerpo, o crear la ilusión de profundidad. Pero lo descubierto antes no se

87

El milagro de los panes y los peces, h. 520.

Mosaico; basílica de S. Apollinare Nuovo, Ravena.

perdió para siempre. El arte griego y el romano proporcionaron una inmensa cantera de figuras de pie, sentadas, inclinadas o caídas. Todos esos modelos resultarían útiles para expresar un tema, y por ello fueron copiados, y adaptados asiduamente a contenidos siempre nuevos. Mas los fines con que se emplearon en el nuevo estilo no fueron tan radicalmente distintos como para que no nos sorprenda que apenas revelen su origen clásico.

Esta cuestión del adecuado empleo del arte en las iglesias habría de ser de extraordinaria importancia para el conjunto de la historia europea, pues constituyó una de las causas principales de que la Iglesia oriental, la de los territorios del Imperio romano donde se hablaba griego, se opusiera a aceptar la jefatura del Papa latino. Existía allí un partido contrario a todas las imágenes de naturaleza religiosa, denominado de los iconoclastas o destructores de imágenes. En 754

consiguieron el predominio, y todo el arte religioso fue prohibido en la Iglesia oriental. Sus contrincantes estaban aun menos de acuerdo con las ideas del papa Gregorio. Para ellos, las imágenes no eran solamente útiles, sino sagradas, tratando de justificar su punto de vista con argumentos tan sutiles como los empleados por la parte contraria: «Si Dios ha sido tan misericordioso que se ha mostrado a los ojos de los mortales en la naturaleza humana del Cristo —argumentaban—, ¿por qué no va a estar dispuesto también a manifestarse por medio de imágenes visibles? Nosotros no adoramos esas imágenes por sí mismas, a la manera de los paganos, sino que a través de ellas adoramos al Dios y a los santos.» Cualquiera que sea nuestra opinión acerca de la lógica de tales argumentos, su importancia para la historia del arte fue tremenda, pues cuando este partido volvió al poder tras un siglo de represiones, las pinturas que adornaban las iglesias no podían ya ser miradas como simples ilustraciones al servicio de los que no sabían leer. Se las contemplaba como reflejos misteriosos del mundo sobrenatural. Por ello, la Iglesia oriental no pudo permitir que el artista siguiera su fantasía en esas obras. Ciertamente, no existió ninguna bella representación de una madre con su hijo que pudiera ser aceptada como la verdadera imagen sagrada o icono de la madre del Cristo, sino solamente modelos consagrados por una tradición antigua.

Así pues, los bizantinos llegaron a insistir tan estrictamente como los egipcios en la observancia de las tradiciones. Pero la cuestión tuvo dos aspectos. Al ordenar al artista que pintaba las imágenes sagradas que respetara estrictamente los modelos antiguos, la Iglesia bizantina ayudaba a conservar las ideas y el acervo del arte griego en los tipos utilizados para las vestiduras, los rostros y las actitudes. Si observamos una pintura bizantina de la Virgen, como la de la ilustración 88, puede parecernos muy alejada de lo conseguido en arte por los griegos. Y sin embargo, la manera de estar dispuestos los pliegues en torno al cuerpo, formando radiaciones alrededor de los codos y las rodillas, el método de modelar el rostro y las manos acusando sus sombras, e incluso el trono circular de la Virgen, hubieran resultado imposibles sin las conquistas de la pintura griega y helenística. A pesar de cierta rigidez, el arte griego se mantuvo más próximo a la naturaleza que el arte occidental de las épocas subsiguientes. Por otra parte, la obediencia a la tradición y la necesidad de adaptarse a ciertas maneras permitidas de representar al Cristo o a la Virgen dificultó que los artistas bizantinos dieran curso a sus cualidades personales. Pero este conservadurismo sólo se desarrolló gradualmente y es equivocado imaginar que los artistas de esta época no fueran capaces de otros logros. Fueron ellos, en efecto, los que transformaron las simples ilustraciones del arte cristiano primitivo en grandes ciclos de enormes y solemnes imágenes que dominan el interior de las iglesias bizantinas. Al contemplar los mosaicos realizados por estos artistas griegos en los Balcanes y en Italia durante el medievo, observamos que este Imperio oriental consiguió, en efecto, revivir algo de la grandeza y majestad del antiguo arte de Oriente, utilizándolo para la glorifica-

88

La Virgen y el Cristo niño en un trono circular, h. 1280.
Pintura de altar, probablemente realizada en Constantinopla; temple sobre tabla, 81,5 × 49 cm; colección Mellon, Galería Nacional de Arte, Washington.

ción del Cristo y de su poder. La ilustración 89 da una idea de lo impresionante que pudo ser este arte. Reproduce el ábside de la catedral de Monreale, en Sicilia, que fue decorado por artistas bizantinos poco antes de 1190. Sicilia pertenecía a la Iglesia occidental o latina, lo que se acusa por el hecho de que entre los santos colocados a ambos lados del ventanal hallamos la primera representación de santo Thomas Becket, la noticia de cuyo asesinato, unos veinte años antes, tuvo resonancia en toda Europa. Pero aparte de esta digresión, el artista se mantuvo apegado a su tradición bizantina. Los fieles reunidos en la catedral se encontrarían con la mayestática figura del Cristo rigiendo el Universo, con su mano levantada en ademán de bendición. Debajo se halla la Virgen en su trono, como emperatriz, flanqueada por dos arcángeles y la solemne hilera de santos.

89

El Cristo Rey del Universo (con Virgen, el Cristo niño y santos), h. 1190.

Mosaico; catedral de Monreale, Sicilia.

Imágenes como éstas, que nos miran desde las brillantes y doradas paredes, constituyen símbolos tan perfectos de la llamada verdad sagrada que demostraban no ser necesario apartarse nunca de ellos. De este modo, continuaron manteniendo su preponderancia en todos los países regidos por la Iglesia de Oriente. Las imágenes sagradas o iconos de los rusos constituyen todavía un reflejo de las grandes creaciones de los artistas bizantinos.

Iconoclasta bizantino cubriendo una imagen del Cristo con cal, h. 900.

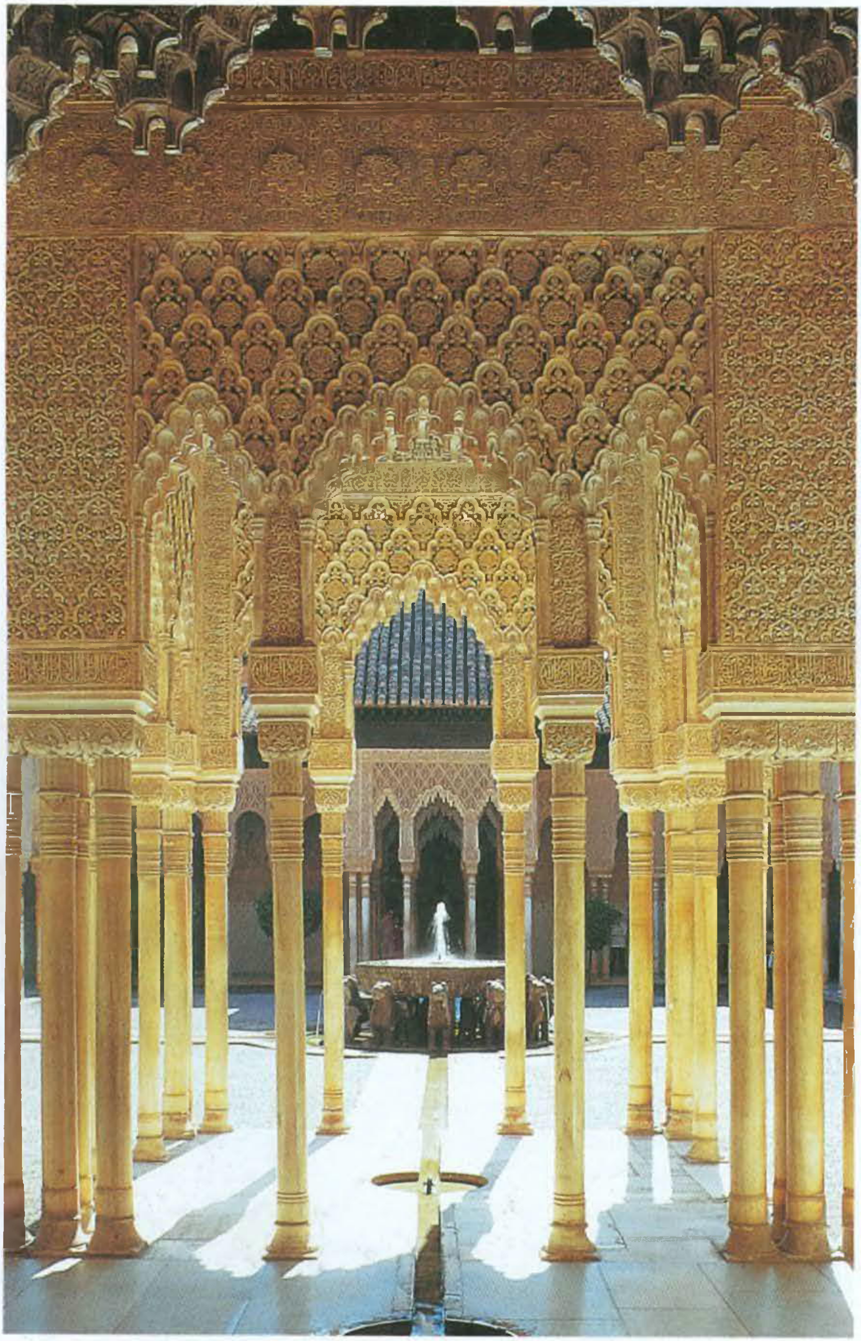
De un manuscrito bizantino, el *Salterio Chludow*, Museo Estatal de Historia, Moscú.

7

MIRANDO A ORIENTE

Islam, China, del siglo II al XIII

Antes de regresar a Occidente y proseguir la historia del arte en Europa, debemos echar al menos una ojeada a lo que acontecía en otras partes del mundo durante esas centurias de agitación. Resulta interesante ver cómo reaccionaron otras dos grandes religiones ante el problema de las imágenes que tanto se debatió en el espíritu del mundo occidental. La religión de Oriente Medio, que barrió cuanto la había precedido en los siglos VII y VIII, la religión de los conquistadores musulmanes de Persia, Mesopotamia, Egipto, norte de África y España, fue más rigurosa aún que el cristianismo en este aspecto, prohibiendo de manera absoluta las imágenes. Pero al arte como tal no se lo suprime fácilmente, y los artistas de Oriente, a los que no se permitía representar seres humanos, dejaron correr su imaginación en formas decorativas y lineales, creando la más sutil ornamentación de tracería: el arabesco. Supone una experiencia inolvidable pasear por los patios y salones de la Alhambra (ilustración 90) y admirar la inagotable variedad de estos esquemas decorativos. Fuera incluso de los dominios del islam, el mundo se familiarizó con aquellas invenciones a través de las alfombras orientales (ilustración 91). Sus diseños sutiles y la riqueza de sus gamas cromáticas se los debemos, a fin de cuentas, a Mahoma, quien alejó el espíritu del artista de los objetos del mundo real para impulsarlo hacia el maravilloso de las líneas y los colores. Sectas musulmanas posteriores fueron menos estrictas en su interpretación del repudio de las imágenes, permitiendo que se representaran figuras en tanto no tuvieran ninguna significación religiosa. Las ilustraciones de novelas, historias y fábulas realizadas en Persia a partir del siglo XIV, y también posteriormente en India, bajo el dominio de los musulmanes (Mogul) muestran cuánto habían aprendido los artistas de esos países de la disciplina que les redujo a dibujar formas lineales. La escena a la luz de la luna en un jardín (ilustración 92), de una novela persa del siglo XV, constituye un ejemplo perfecto de esa maravillosa habilidad. Parece un tapiz que haya adquirido vida en un mundo de cuento de hadas; en él hay tan escasa ilusión de realidad como en el arte bizantino, incluso menos tal vez. Carece de escorzos, no intenta mostrarnos la luz y la sombra, ni la estructura del cuerpo. Las figuras y las plantas parece casi que hayan sido recortadas en papeles de colores para ser distribuidas después sobre la página formando un conjunto perfecto. Pero, por ello mismo, las ilustraciones encajan aún mejor en el libro que si el artista se hubiera

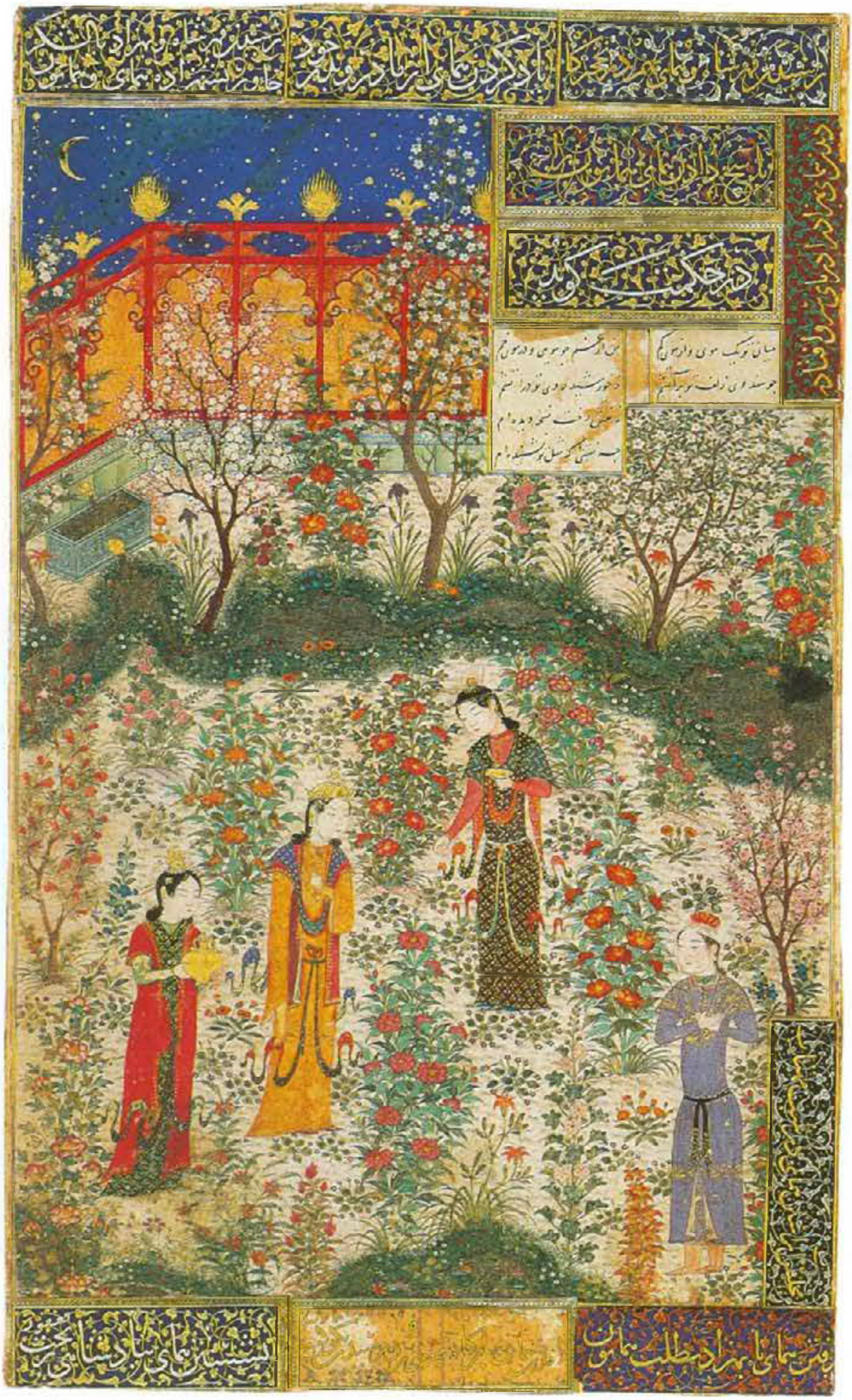


90

Patio de los Leones,
la Alhambra, Granada,
España, 1377.
Palacio islámico.

91

Alfombra persa, siglo XVII.
Victoria and Albert Museum, Londres.



92

El príncipe persa Humay conoce a la princesa china Humayun en su jardín, h. 1430-1440.

Miniatura del manuscrito persa de una novela; Museo de Artes Decorativas, París.

93

Una recepción, h. 150.
Estampa a partir de un relieve de la tumba de Wu Liang-tsé; provincia de Shantung, China.

propuesto crear la ilusión de una escena real. Podemos leer en páginas semejantes casi como leemos en un texto. Es posible seguir con la mirada desde al héroe que se halla en pie con los brazos cruzados, en la zona de la derecha, hasta a la heroína que se acerca a él, y dejar que nuestra imaginación vague por el mágico jardín iluminado por la luna sin que nunca, por lo demás, consigamos integrarnos totalmente en él.

La intromisión de la religión en el arte fue aún mayor en China. Sabemos muy poco acerca de los inicios del arte chino, salvo que los hombres de aquel país fueron muy expertos en el arte de fundir el bronce desde épocas muy remotas, y que algunas de las vasijas de bronce utilizadas en los templos antiguos se remontan al primer milenio a.C., habiendo quienes afirman que son aún más antiguas. Nuestras referencias de la pintura y la escultura chinas, sin embargo, no son tan remotas. En los siglos inmediatamente anteriores y posteriores al Cristo, los chinos adoptaron costumbres funerarias semejantes a las de los egipcios, existiendo en sus cámaras mortuorias, como en las de estos últimos, cierto número de escenas que reflejan la vida y los usos de aquellos lejanos días (ilustración 93). En aquella época ya se había desarrollado lo que actualmente denominamos arte típico chino. Los artistas chinos no eran tan aficionados como los egipcios a las formas angulares rígidas, prefiriendo las curvas sinuosas. Cuando tenían que representar un caballo encabritado, parecían extraerlo de cierto número de formas redondeadas

ininterrumpidas. Y lo mismo podemos observar en la escultura china, que parece girar y entrelazarse, sin, no obstante, perder su solidez y su firmeza (ilustración 94).

Algunos de los más importantes maestros chinos parecen haber tenido un criterio acerca del valor del arte análogo al sostenido por el papa Gregorio el Grande. Consideraban el arte como un medio para recordar al pueblo los grandes ejemplos de virtud de las edades doradas del pasado. Uno de los libros-rollo ilustrados más antiguos que se conservan consiste en una colección de célebres ejemplos de damas virtuosas, escrito en el estilo de las doctrinas de Confucio. Dícese que se remonta al pintor Ku K'ai-chi, que vivió en el siglo IV. Uno de sus dibujos más notables (ilustración 95) muestra a un marido acusando injustamente a su esposa, poseyendo toda la nobleza y dignidad que relacionamos con el arte chino. Es tan claro en sus gestos y disposición como puede esperarse de un cuadro que también se propone introducir una lección en el hogar. Muestra, además, que el artista chino dominaba ya el difícil arte de representar el movimiento. No hay nada rígido en esta obra china primitiva, porque la predilección por las líneas onduladas confiere un sentido de movimiento a toda esta pintura.

94

Bestia alada, h. 523.
Tumba de Xiao Jing, cercana a Nankín, Jiangsu, China.

95

Ku K'ai-chi
Esposo reprendiendo a su esposa, h. 400.

Detalle de un rollo de seda; probablemente una copia del original; Museo Británico, Londres.

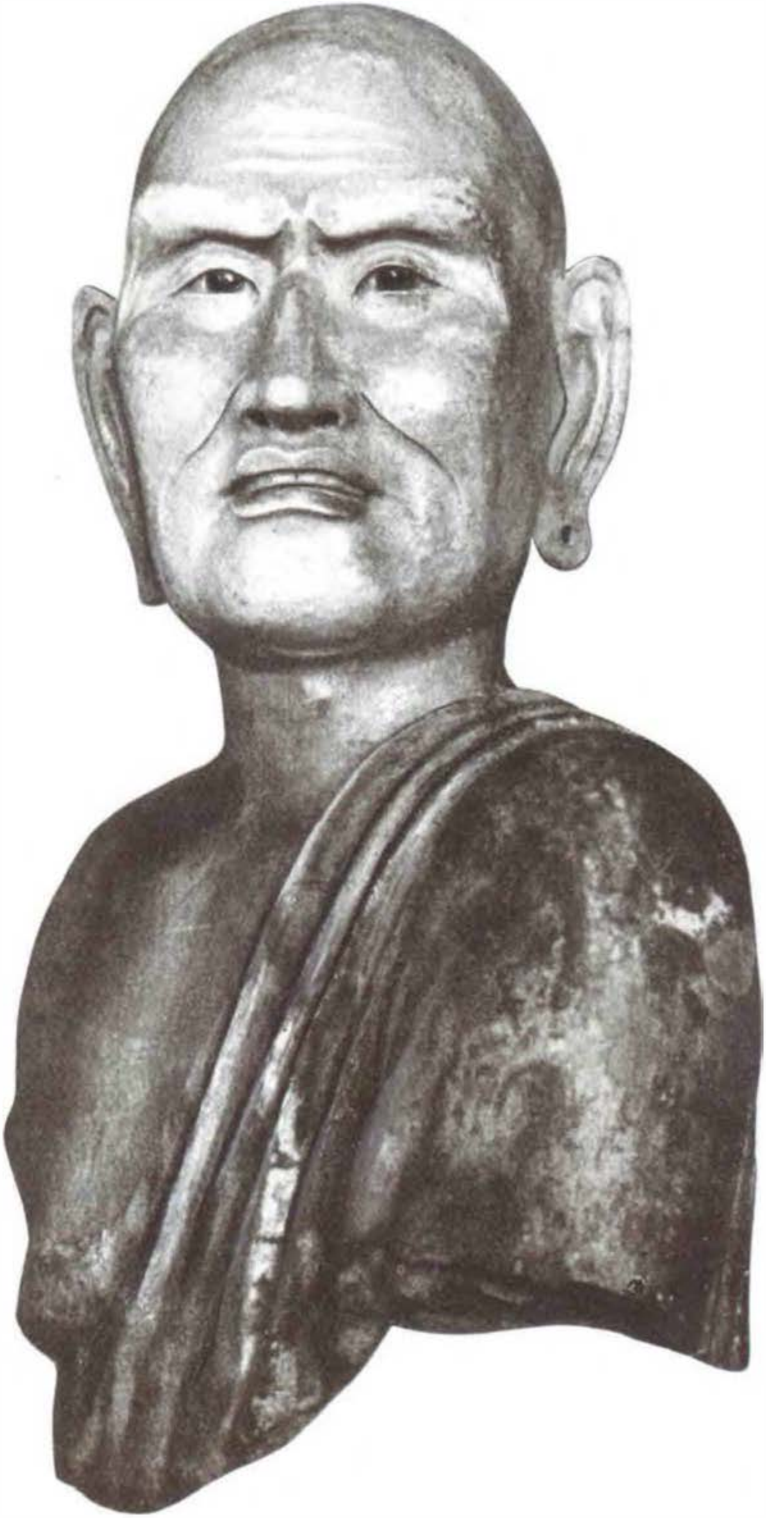
Pero el impulso más importante que el arte chino recibió había de venirle, probablemente, de otra influencia religiosa: la del budismo. Los monjes y ascetas del círculo de Buda fueron representados en estatuas asombrosamente llenas de vida (ilustración 96). Una vez más observamos los trazos curvilíneos en la forma de las orejas, los labios o las mejillas, pero sin que falseen las formas reales; únicamente les sirven de conexión entre sí. Advertimos que una obra semejante no es casual, sino que cada cosa está en su sitio contribuyendo al efecto del conjunto. El antiguo principio de las máscaras primitivas (pág. 51, ilustración 28) es suficiente incluso para una tan adecuada representación del rostro humano.

El budismo influyó sobre el arte chino no solamente al proporcionar a los artistas nuevas tareas, sino introduciendo un concepto completamente nuevo respecto a la pintura, una consideración tal para los logros artísticos como nunca existió en la Grecia antigua o en la Europa anterior a la época del Renacimiento. Los chinos fueron los primeros que no consideraron el arte de pintar como una tarea servil, sino que situaron al pintor al mismo nivel que al inspirado poeta. La religión de Oriente enseñaba que no existía nada tan importante como la bien ordenada meditación. Meditación significa pensamiento profundo. Meditar es pensar y reflexionar acerca de la misma verdad sagrada durante muchas horas, fijar una idea en el espíritu y contemplarla desde todos lados sin apartarse de ella. Para los orientales es una especie de ejercicio mental, al que acostumbran otorgar más importancia todavía de la que nosotros damos al ejercicio físico o al deporte. Algunos monjes meditaban sobre simples palabras, dándoles vueltas en sus mentes, sentados durante días enteros y escuchando el silencio que precede y sigue a la sílaba sagrada. Otros meditaban pensando en las cosas naturales, el agua por ejemplo, acerca de lo que podemos aprender de ella, que, tan humilde, cede, y sin embargo consume a la sólida roca; cuán clara, fría y fugaz es, y da vida al campo sediento; o sobre las montañas, que siendo recias y señoriales, son tan bondadosas que permiten que los árboles crezcan sobre ellas. Tal vez por ello, el arte religioso chino llegó a ser empleado, menos para referir las leyendas de Buda y de los maestros chinos o la enseñanza de una doctrina particular —como se empleó el arte cristiano en el medievo—, que como una ayuda para la práctica de la meditación. Artistas devotos empezaron a pintar el agua y las montañas con espíritu reverente, no para enseñar una lección determinada ni con un fin puramente decorativo, sino para suministrar puntos de apoyo a un pensamiento profundo. Sus pinturas sobre rollos de seda fueron guardadas en estuches preciosos, siendo desenrolladas sólo en momentos apacibles, para ser contempladas y meditadas al modo con que se abre un libro de poesía y se lee y relee un hermoso poema. Ése es el propósito que anima los más excelentes paisajes chinos de los siglos XII y XIII. No es fácil para nosotros adaptarnos a este estado de ánimo, porque somos europeos inquietos con poca paciencia y conocimiento de la técnica de la meditación, no mayor, supongo, que el que los chinos antiguos tuvieron res-

96

Busto de Lohan, h. 1000.

Hallado en I-Chou, China; terracota vidriada, aproximadamente tamaño natural; antigua colección Fuld, Frankfurt.



97

Ma Yüan
Paisaje a la luz de la luna, h. 1200.

Rollo colgante, tinta y color sobre seda, 149,7 × 78,2 cm; Museo del Palacio Nacional, Taipei.

pecto a la técnica de la educación física. Pero si contemplamos prolongada y atentamente una pintura como la de la ilustración 97, tal vez comencemos a experimentar algo del espíritu con que fue realizada así como del elevado fin a que servía. No debemos, naturalmente, esperar la configuración de un paisaje real. Los artistas chinos no salían al aire libre para situarse frente a algún tema y esbozarlo. Muy al contrario, incluso aprendían su arte mediante un extraño método de meditación y concentración que empezaba por adiestrarles en «cómo pintar pinos», «cómo pintar rocas», «cómo pintar nubes», estudiando no la naturaleza, sino las obras de los maestros famosos. Solamente cuando ya habían adquirido a fondo esta destreza se ponían en camino y contemplaban la hermosura de la naturaleza para captar el estado de ánimo del paisaje. Al regreso, trataban de recobrar esos estados de ánimo coordinando sus imágenes de pinos, rocas y nubes de modo muy semejante a como el poeta puede reunir un cierto número de imágenes que se hubieren presentado en su mente durante el curso de un paseo. La ambición de esos maestros chinos era adquirir tal facilidad en el manejo del pincel y la tinta que pudieran *escribir* sus visiones, mientras se hallaba fresca todavía su inspiración. Con frecuencia anotaban unas cuantas líneas poéticas y realizaban la pintura en el mismo rollo de seda. Los chinos, por tanto, consideran infantil perseguir los detalles en los cuadros y compararlos después con los del mundo real. Prefieren encontrar en ellos las huellas visibles del entusiasmo del artista. Puede no ser fácil para nosotros apreciar la osadía de esas obras, tales como la de la ilustración 98, consistente tan sólo en algunas formas vagas de cumbres montañosas emergiendo de entre las nubes. Pero si tratamos de situarnos en el puesto del pintor y de experimentar algo del respeto que él debió sentir ante esas cumbres majestuosas, podremos al menos alcanzar un atisbo de lo que los chinos valoran superlati-

98

Kao K'o-kung (atribuido)
Paisaje después de la lluvia, h. 1300.
Rollo colgante, tinta sobre papel, 122,1 × 81,1 cm; Museo del Palacio Nacional, Taipei.

vamente en arte. Más fácil nos resulta a nosotros admirar la misma destreza y concentración en temas más familiares. La pintura de tres peces en un estanque nos da una idea de la paciente observación que debió emplear el artista en el estudio de su sencillo tema, así como de la facilidad y maestría con que lo plasmó al ponerse a ejecutar su obra. Nuevamente observamos cuán aficionados eran los artistas chinos a las curvas graciosas y de qué modo podían explotar sus efectos para dar la sensación de movimiento. Las formas no parecen seguir una pauta simétrica clara. Ni siquiera están distribuidas como en las miniaturas persas. Sin embargo, advertimos que el artista las ha equilibrado con pasmosa seguridad. Se pueden contemplar tales imágenes durante mucho tiempo sin aburrirse. Es un experimento que merece la pena intentar.

Hay algo maravilloso en esta limitación del arte chino, en esa deliberada sujeción a unos cuantos temas sencillos de la naturaleza. Pero casi no hace falta decir que tal concepto de la pintura también tiene sus peligros. Con el paso del tiempo, casi cada tipo de pincelada con el que se podía pintar una caña de bambú o una áspera roca fue conservado y clasificado tradicionalmente, y fue tan grande la admiración por las obras del pasado que los artistas cada vez se aventuraron menos a confiar en su propia inspiración. Los criterios acerca de la pintura se mantuvieron muy altos a través de los siglos subsiguientes tanto en China como en Japón (que adoptó las concepciones chinas), pero el arte se fue convirtiendo cada vez más en una especie de gracioso y primoroso juego que perdió mucho de su interés. Solamente tras un nuevo contacto con las producciones del arte occidental, en el siglo XVIII, fue cuando los artistas japoneses se arriesgaron a aplicar los métodos occidentales a temas nuevos. Ya veremos cuán fructíferos resultaron también esos experimentos para Occidente cuando fueron conocidos por vez primera.

99

Liu Ts'ai (atribuido)
Tres peces, h. 1068-1085.
Hoja de álbum; tinta y color sobre seda, 22,2 × 22,8 cm; Museo de Arte de Filadelfia.

Hidenobu
Niño japonés pintando un tallo de bambú, inicios del siglo XIX.
Grabado en madera, 13 × 18,1 cm.

8

EL ARTE OCCIDENTAL EN EL CRISOL

Europa, del siglo VI al XI

Habíamos dejado la historia del arte occidental en el período de Constantino y en los siglos en que fue amoldado al precepto del papa Gregorio el Grande, el cual declaró que las imágenes eran útiles para enseñar a los seglares la palabra sagrada. El período que viene a continuación de esta primitiva época cristiana, tras el colapso del Imperio romano, es conocido generalmente con el poco halagüeño nombre de edad de las tinieblas. Llamamos tenebrosa a esta época, en parte para dar a entender que las gentes que vivieron durante esos siglos de migraciones, guerras y cataclismos estuvieron sumergidas en la oscuridad y poseyeron muy pocos conocimientos que las guiaran; pero dicha designación también implica que, en cuanto a nosotros, es más bien escaso el conocimiento que poseemos acerca de esos siglos confusos que siguieron a la caída del mundo antiguo, y precedieron el nacimiento de los países europeos en forma aproximada a como actualmente los conocemos. No existen, claro está, límites fijos de tal período, pero para nuestros propósitos podemos decir que duró casi cinco siglos, aproximadamente desde 500 hasta 1000. Quinientos años suponen un dilatado lapso en el cual pudieron ocurrir muchas cosas, como efectivamente ocurrieron.

Pero lo más interesante es que esos años no vieron la aparición de ningún estilo claro y uniforme, sino más bien el conflicto de un gran número de estilos diferentes que sólo empezaron a conciliarse hacia final de dicha época. A quienes conocen algo de la historia de la edad de las tinieblas esto apenas podrá sorprenderles. No fue solamente oscuro este período, sino hecho a retazos, con tremendas diferencias entre las gentes y los estamentos sociales. Durante esos cinco siglos existieron hombres y mujeres, particularmente en monasterios y conventos, que amaron el saber y el arte, y que sintieron gran admiración por aquellas obras del mundo antiguo que habían sido conservadas en bibliotecas y tesorerías. A veces, esos monjes o clérigos ilustrados ocuparon posiciones influyentes en las cortes de los poderosos y trataron de hacer revivir las artes que admiraban. Pero con frecuencia su tarea resultaba inutilizada por las nuevas guerras e invasiones de los asaltantes armados del norte, cuyas opiniones acerca del arte eran muy distintas. Las diversas tribus teutónicas, godos, vándalos, sajones, daneses y vikingos, que recorrieron en incursiones y pillajes continuos toda Europa, eran consideradas bárbaras por cuantos apreciaban las producciones literarias y artís-

100

Iglesia de Todos los Santos, Earls Barton, Northamptonshire, h. 1000

Torre sajona que imita una construcción de madera.

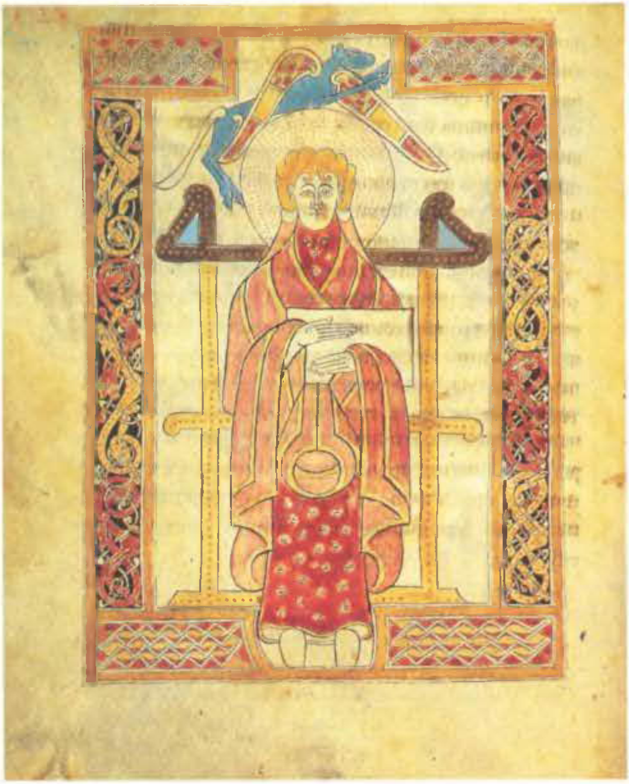
101

Cabeza de dragón, h. 820.

Talla en madera hallada en Oseberg, Noruega; 51 cm de altura; colección de la Universidad, Oslo.

ticas de griegos y romanos. En cierto modo, eran bárbaras en realidad; pero esto no quiere decir que carecieran del sentido de la belleza y de un arte propio. Contaban con hábiles artesanos expertos en labrar los metales y con tallistas excelentes comparables a los de los maoríes de Nueva Zelanda (pág. 44, ilustración 22). Gustaban de los esquemas complicados en los que insertaban retorcidos cuerpos de dragones o pájaros entrelazados misteriosamente. Ignoramos dónde surgieron con exactitud esos esquemas del siglo VII ni qué significaban, pero no es improbable que las ideas de esas tribus teutónicas acerca del arte se asemejasen a las de las tribus primitivas de cualquier otra parte. Existen razones para creer que también ellas consideraban esas imágenes como medio de producir efectos mágicos y exorcizar los espíritus malignos. Las figuras de dragones talladas en los trineos y barcos vikingos dan buena idea del carácter de este arte (ilustración 101). Es fácil imaginar que esas amenazadoras cabezas de monstruos eran algo más que decoraciones inocentes. En efecto, sabemos que existieron leyes entre los vikingos noruegos que exigían del capitán del barco que quitara esas figuras antes de regresar a su puerto «para que no asusten a los espíritus del país».

Los monjes y misioneros en la céltica Irlanda y la sajona Inglaterra procuraron adaptar las tradiciones de esos artesanos nórdicos a las tareas del arte cristiano. Construyeron en piedra iglesias y campanarios imitando las estructuras de madera utilizadas por los artesanos locales (ilustración 100), pero los más maravillosos monumentos de la consecución de tal propósito son algunos de los manuscritos realizados en Inglaterra e Irlanda durante los siglos VII y



102

San Lucas, h. 750.

Del manuscrito de un evangelio; Stiftsbibliothek, St. Gallen.

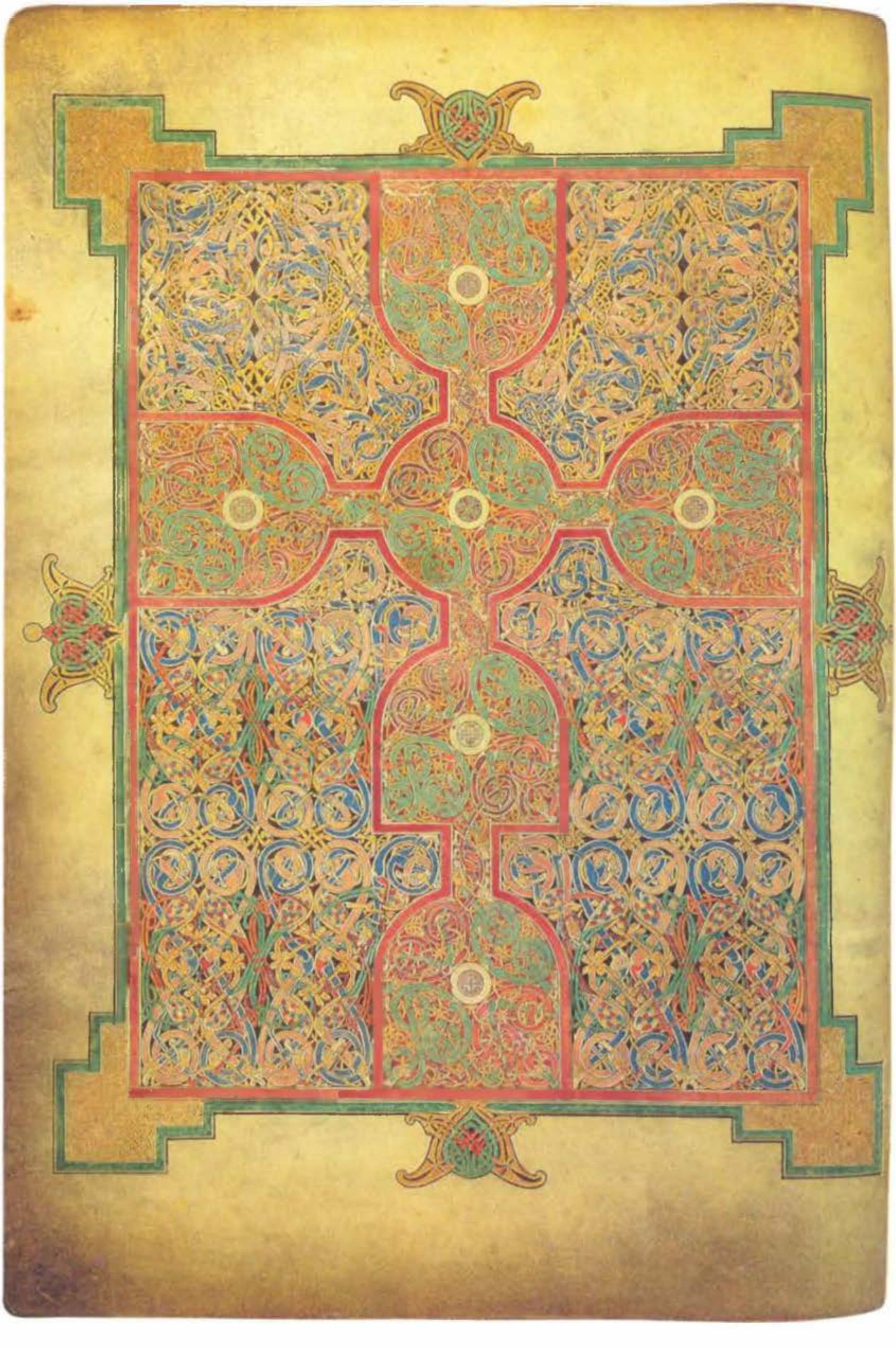
103

Página del *Evangelario de Lindisfarne*, h. 698.

Biblioteca Británica, Londres.

VIII. La ilustración 103 es una página del *Evangeliario de Lindisfarne*, compuesto en Northumbria poco antes de 700. Muestra una cruz que incluye un encaje increíblemente rico en dragones o serpientes destacándose sobre un fondo aún más complicado. Resulta tentador tratar de descubrir la continuidad a través de este enrevesado laberinto de formas retorcidas y seguir las colas de esos cuerpos entrelazados. Aún más sorprendente es observar que el resultado no es confuso, sino que los diversos esquemas se corresponden entre sí y forman una completa armonía de dibujo y de color. Cuesta trabajo creer que haya podido haber alguien capaz de concebir un esquema semejante y de tener la paciencia y la perseverancia de realizarlo. Esto demostraría, si fuera preciso, que los artistas que cultivaron su tradición nativa no carecían de habilidad o de técnica.

Uno de los aspectos más sorprendentes surge de observar de qué modo han sido representadas las figuras humanas por esos artistas en los manuscritos ilustrados de Inglaterra e Irlanda. No parecen, en realidad, figuras humanas, sino más bien un conjunto de esquemas lineales obtenidos de formas humanas (ilustración 102). Puede verse que el artista ha utilizado algún modelo que halló en una vieja Biblia, trasformándolo de acuerdo con sus gustos. Cambió los pliegues del vestido por algo semejante a cintas entrelazadas, los bucles del pelo y hasta las orejas en volutas, y convirtió el conjunto del rostro en una máscara rígida. Estas figuras de evangelistas y de santos parecen casi tan rígidas y extrañas como ídolos primitivos, revelando que los artistas que se educaron en la tradición de



su arte nativo hallaron difícil adaptarse a las nuevas exigencias de los libros cristianos. Pero, no obstante, sería equivocado considerar tales pinturas como meramente rudimentarias. El adiestramiento de la mano y de los ojos que los artistas habían heredado, y que les permitía realizar un hermoso esquema sobre la página, les ayudó a introducir un nuevo elemento en el arte occidental. Sin esta influencia, dicho arte pudo haberse desarrollado en una dirección similar a la del arte bizantino. Gracias al encuentro de dos tradiciones, la clásica y la de los artistas nórdicos, algo enteramente nuevo comenzó a pergeñarse en la Europa occidental.

El conocimiento de las antiguas producciones del arte clásico no se perdió del todo. En la corte de Carlomagno, quien se consideraba como el sucesor de los emperadores romanos, la tradición del arte romano fue afanosamente revivida. La iglesia que Carlomagno hizo construir alrededor de 800 en Aquisgrán (ilustración 104) es como una fiel copia de una iglesia famosa que se había edificado en Rávena unos tres siglos antes.

104

Catedral de Aquisgrán, consagrada en 805.

Ya hemos visto que nuestra moderna noción de que un artista debe ser original no fue en modo alguno compartida por la mayoría de los pueblos del pasado. Un maestro egipcio, chino o bizantino se habría asombrado ante tal exigencia. Ningún artista medieval del Occidente europeo habría comprendido por qué tenía que crear nuevos modos de planear una iglesia, dibujar un cáliz o representar escenas de la historia sagrada cuando tan bien habían servido a tal propósito los modos antiguos. El piadoso donante que deseaba dedicar un nuevo altar a una reliquia sagrada de un santo patrón, no sólo intentaba procurarse los materiales más preciosos que se hallaran a su alcance, sino que intentaba suministrar también al maestro que había de ejecutar su encargo un antiguo y venerado ejemplo de cómo debía ser interpretada correctamente la leyenda del santo. El artista no tenía por qué sentirse cohibido por encargos de tal índole, pues le quedaba campo de acción suficiente para demostrar que era un verdadero maestro y no un chapucero.

Tal vez podamos comprender mejor esta actitud si pensamos en nuestro propio criterio respecto a la música. Si le pedimos a un músico que toque en una boda, no esperamos de él que componga algo nuevo para tal ocasión, ni más ni menos que el cliente medieval tampoco esperaba una nueva creación cuando encargaba un cuadro que representase la natividad. Nosotros indicamos el tipo de música que deseamos y el alcance de la orquesta o del coro que podemos permitirnos, con lo que aún queda por cuenta del músico producir una interpretación maravillosa de una obra maestra antigua o una mezcolanza de motivos. Y exactamente lo mismo que dos músicos igualmente grandes pueden interpretar la misma pieza de modo muy distinto, así también dos grandes maestros medievales podían realizar obras de arte muy diferentes con el mismo tema, e incluso con el mismo antiguo modelo. Un ejemplo aclarará el caso más todavía.

105

San Mateo, h. 800.
De un evangelio manuscrito, probablemente pintado en Aquisgrán; Museo de Arte Histórico, Viena.

La ilustración 105 muestra una página de la Biblia realizada en la corte de Carlomagno. Representa la figura de san Mateo escribiendo el evangelio. Ha sido costumbre en los libros griegos y romanos incluir el retrato del autor en la primera página, y éste del evangelista escribiendo debe ser una copia extraordinariamente fidedigna de ese tipo de retratos. La manera en que el santo está envuelto en su toga, al estilo clásico, así como el modo en que se halla modelada su cabeza con diversas manchas de luz y de color, nos convencen de que el artista medieval hizo cuanto pudo para reproducir un venerado modelo.

El pintor de otro manuscrito del siglo IX (ilustración 106) probablemente tuvo delante el mismo o un muy similar ejemplo de la primitiva época cristiana. Podemos comparar las manos: la izquierda, sosteniendo un cuerno de tinta y apoyada sobre el facistol; la derecha, cogiendo la pluma; podemos comparar los pies y hasta el ropaje en torno a las rodillas. Pero mientras que el artista de la ilustración 105 se ha esforzado en copiar el original tan fielmente como le fue posible, el artista de la ilustración 106 debió preferir una interpretación distinta. Tal vez no quiso representar al evangelista como un apacible erudito sentado tranquilamente en su estudio. Para él, san Mateo era un hombre inspirado, que ponía por escrito la palabra del Dios. Fue un acontecimiento extraordinariamente importante y significativo en la historia de la humanidad que él quisiera reflejar, y que lograra transmitir, algo de su propia sensación de temor y excitación a través de esta figura de un hombre escribiendo. No son simples tosquedad e ignorancia las que le hicieron dibujar al santo con ojos desorbitados y salientes, y con manos enormes. Se propuso comunicarle una expresión de concentración intensa. Las mismas pinceladas de los ropajes y del fondo parece como si hubieran sido sumidas en una especie de agitación profunda. Considero que esta impresión se debe en parte al placer que evidentemente sentía el artista al aprovechar cualquier oportunidad

106

San Mateo, h. 830.
De un evangelio manuscrito, probablemente pintado en Reims; Biblioteca Municipal, Epernay.

para dibujar líneas ensortijadas y pliegues zigzagueantes. Pudo haber existido algo en el original que le sugiriera este procedimiento, pero probablemente atraía esto al artista medieval porque le recordaba aquellas cintas y rasgos entrelazados que habían sido la mayor conquista del arte nórdico. En pinturas como ésta, observamos el nacimiento de un nuevo estilo medieval, que hizo posible para el arte algo que ni el antiguo oriental ni el clásico habían realizado: los egipcios plasmaron lo que *sabían* que existía; los griegos, lo que *veían;* los artistas del medievo aprendieron a expresar lo que *sentían.*

No se puede hacer justicia a ninguna obra de arte medieval sin tener presente este propósito, pues esos artistas no se proponían crear una imagen convincente de la naturaleza o realizar obras bellas, sino que deseaban comunicar a sus

107

El Cristo lavando los pies a los apóstoles, h. 1000.

Del *Libro de los evangelios,* de Otto III; Biblioteca Nacional Bávara, Munich.

hermanos en la fe el contenido y el mensaje de la historia sagrada. Y en esto acaso fueron más afortunados que muchos de los artistas anteriores o posteriores. La ilustración 107 pertenece a un *Libro de los evangelios* que fue ilustrado (o iluminado) en Alemania más de un siglo después, alrededor de 1000. Representa el incidente relatado en el evangelio de Juan (13, 8-9), cuando el Cristo lavó los pies a sus discípulos tras la última cena:

> Le dice Pedro: «No me lavarás los pies jamás.» Jesús le respondió: «Si no te lavo, no tienes parte conmigo.» Le dice Simón Pedro: «Señor, no sólo los pies, sino hasta las manos y la cabeza.»

Esta conversación era lo único que le importaba al artista. Representar la habitación en donde la escena tenía lugar era irrelevante para él; incluso podría ser que ella desviara la atención del significado interno del acontecimiento. En cambio, situó las figuras principales contra un fondo dorado, luminoso y plano, sobre el que los gestos de los protagonistas resaltan como una inscripción solemne: la actitud implorante de san Pedro, el gesto calmado con que el Cristo imparte su enseñanza. A la derecha un discípulo se saca las sandalias, otro acerca un recipiente, los demás se apiñan detrás de san Pedro. Todas las miradas se dirigen al centro de la escena con rigidez, dándonos así la sensación de que allí está sucediendo algo de infinita importancia. ¿Qué más da si la redondez de la jofaina no es regular o que el pintor tuviera que dislocar la pierna de san Pedro y adelantar un poco la rodilla para que su pie apareciese claramente en el agua? Lo

que le interesaba expresar era el mensaje de la humildad divina, y esto fue lo que transmitió.

Resulta interesante detenernos por un instante para mirar hacia atrás, en el tiempo, otra escena que también representa un lavado de pies: el vaso griego pintado en el siglo V a.C. (pág. 95, ilustración 58). Fue en Grecia donde se descubrió el arte de mostrar «los movimientos del alma», y aunque el artista medieval interpretó su propósito de modo muy distinto, sin la herencia griega la Iglesia nunca habría podido hacer uso de las pinturas para sus propios fines.

Recordemos las palabras del papa Gregorio el Grande: «La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer» (pág. 135). Esta búsqueda de claridad aparece no sólo en las ilustraciones pintadas, sino también en esculturas como las del panel de una puerta de bronce que fue encargada para la iglesia alemana de Hildesheim poco después de 1000 (ilustración 108). Presenta al Dios acercándose a Adán y Eva después del pecado original. No hay nada en este relieve que no pertenezca estrictamente al relato bíblico; pero esta concentración de los objetos tratados hace que las figuras se destaquen con la mayor nitidez sobre la lisura del fondo, y casi leemos lo que dicen sus actitudes: el Dios señala a Adán, Adán a Eva, y Eva a la serpiente que está en el suelo. La traslación de la culpa y el origen del pecado están expresados con tanta claridad y tan intensamente que de inmediato olvidamos que las proporciones de las figuras tal vez no sean muy correctas, ni los cuerpos de Adán y Eva bellos según nuestra concepción.

108

Adán y Eva después de la caída, h. 1015

De las puertas de bronce de la catedral de Hildesheim.

No hay que suponer, sin embargo, que todo el arte de este período existiera exclusivamente para servir a ideas religiosas. No sólo se construyeron iglesias en el medievo, sino también castillos, y los barones y señores feudales a quienes pertenecían los castillos también contrataban a artistas de vez en cuando. El motivo por el que somos propensos a olvidar estas obras cuando hablamos del arte del alto medievo es simple: los castillos eran destruidos a menudo, mientras que las iglesias eran conservadas. El arte religioso era tratado, en su conjunto, con mayor respeto, y cuidado con más esmero que las simples decoraciones de las estancias privadas. Cuando éstas quedaban anticuadas, eran retiradas y des-

109, 110

Tapiz de Bayeux,
h. 1080.

El rey Harold prestando juramento al duque Guillermo de Normandía y, luego, regresando a Inglaterra; friso, 50 cm de altura; Museo de Tapices, Bayeux.

truidas, al igual que sucede hoy día. Pero, afortunadamente, un gran ejemplo de este último tipo de arte ha llegado hasta nosotros, porque se conservó en una iglesia. Es el famoso *Tapiz de Bayeux*, ilustrado con la historia de la conquista normanda. Ignoramos cuándo se ejecutó exactamente este tapiz, pero muchos especialistas están de acuerdo en que fue mientras estuvo vivo el recuerdo de las escenas que en él se reproducen, acaso alrededor de 1080. El tapiz es una crónica gráfica del tipo de las que ya conocemos del arte romano y del antiguo Oriente (la Columna de Trajano, por ejemplo, págs. 122 y 123, ilustraciones 77 y 78), esto es, la narración de una campaña y una victoria, la cual fue plasmada con maravillosa vivacidad. En la ilustración 109 podemos ver, según nos dice la inscripción, cómo prestó Harold su juramento a Guillermo, y en la ilustración 110 cómo regresa a Inglaterra. El modo de contar la historia no podía ser más claro: vemos a Guillermo sentado en su trono contemplando cómo pone Harold su mano sobre las reliquias santas para prestar juramento de fidelidad, juramento del cual se sirvió Guillermo como pretexto para sus aspiraciones sobre Inglaterra. Mis preferencias particulares son para la figura de hombre que se halla en el balcón de la escena siguiente, el cual coloca su mano sobre los ojos para otear la llegada del barco de Harold. Ciertamente, sus brazos y sus dedos parecen un tanto extraños, y todas las figuras de la escena como insólitos y pequeños muñecos, que no están dibujados con la seguridad de los asirios y romanos. Cuando el artista medieval de esa época carecía de modelo que copiar, dibujaba en cierto modo como un niño, pero hacer lo que él hacía no resulta fácil en absoluto. Refiere la narración épica con una economía de medios y con tal concentración en lo que a él le parecía importante, que el resultado final resulta más impactante que los reportajes actuales en prensa o televisión.

El hermano Rufillus trazando la letra R, siglo XIII.

Detalle de un manuscrito iluminado; Fundación Martin Bodmer, Ginebra.

9

LA IGLESIA MILITANTE

El siglo XII

Las fechas son clavos indispensables para colgar el tapiz de la historia. Ya conocida la fecha de 1066, hagamos uso de ella en tal sentido. Ningún edificio completo ha sobrevivido en Inglaterra del período sajón, y existen muy pocas iglesias de la época anterior en otras partes de Europa. Pero los normandos que desembarcaron en Inglaterra llevaron consigo un estilo arquitectónico ya desarrollado, que se conformó en Normandía y en otros lugares durante su generación. Los obispos y los nobles, que eran los nuevos señores feudales de Inglaterra, comenzaron pronto a ejercer su poder fundando abadías y monasterios. El estilo en que se erigieron esas construcciones se conoce con el nombre de estilo normando en Inglaterra, y estilo románico en el continente. Floreció durante más de un siglo después de la invasión normanda.

No es fácil imaginar hoy lo que significaba una iglesia para la gente de aquella época. Tan sólo en algunas antiguas villas de regiones agrícolas podemos vislumbrar algo de su importancia. La iglesia era a menudo el único edificio de piedra de los alrededores, la única estructura considerable en varios kilómetros a la redonda, y su campanario era un hito o señal para todos los que se acercaban desde lejos. En los domingos y durante los servicios divinos, todos los habitantes de la ciudad podían congregarse allí, y el contraste entre el elevado edificio con sus pinturas y sus tallas y las moradas humildes y primitivas en las que transcurrían las vidas de aquellas gentes debió ser abrumador. No es de extrañar que la comunidad entera se interesase en la construcción de estas iglesias y se enorgulleciera de su ornamentación. Hasta desde el punto de vista económico, la construcción de un monasterio, que exigía años, debió transformar a toda una ciudad. Extraer piedras de las canteras y transportarlas, levantar andamios adecuados, emplear artesanos ambulantes que traían consigo relatos de lejanos países, todo esto constituía un verdadero acontecimiento en días tan remotos.

La edad de las tinieblas no había borrado en modo alguno de su memoria el recuerdo de las primeras iglesias, las basílicas y las formas que utilizaron los romanos en sus construcciones. La planta, generalmente, era la misma: una nave central que conducía a un ábside o coro y dos o cuatro alas laterales. A veces, este simple plano se enriquecía con cierto número de adiciones. Algunos arquitectos preferían la idea de construir iglesias en forma de cruz y, así, agregaron lo que recibe el nombre de crucero entre el coro y la nave. La impresión

111

Iglesia benedictina de Murbach, Alsacia, h. 1160.

Iglesia románica.

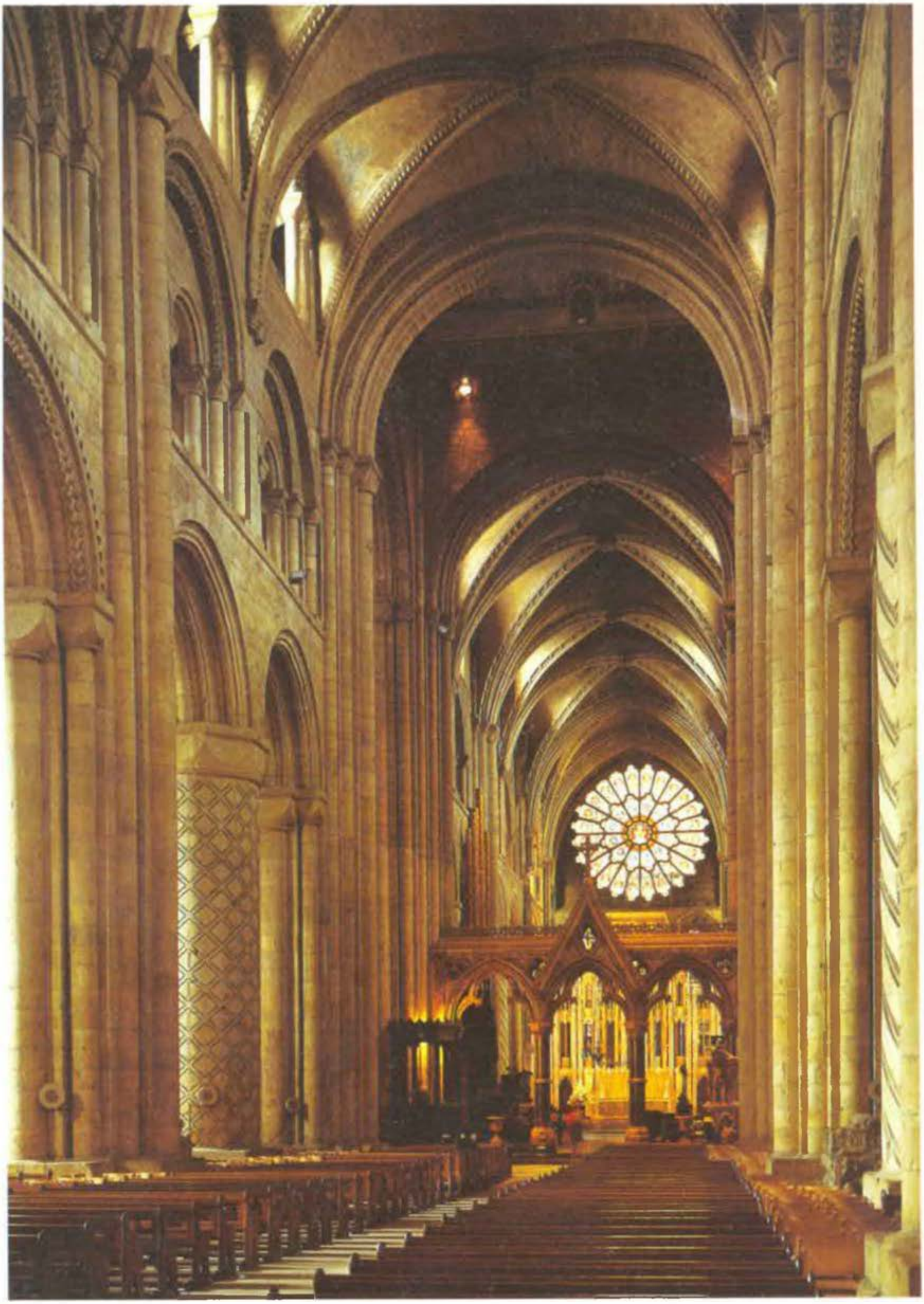
112

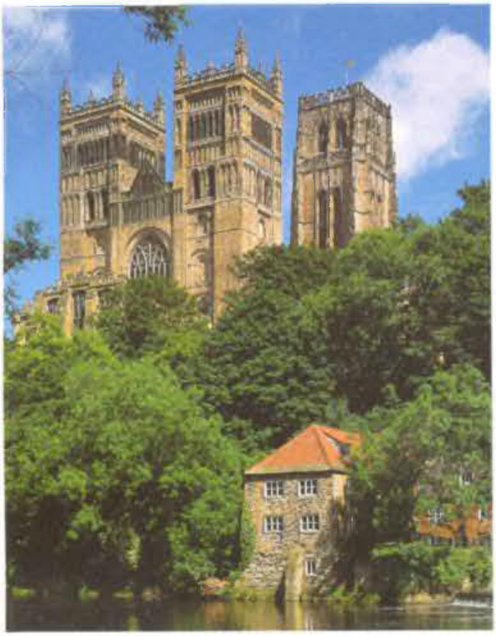
Catedral de Tournai, Bélgica, h. 1171-1213.

La iglesia en la ciudad medieval.

general que producen estas iglesias normandas o románicas es, sin embargo, muy distinta de la de las antiguas basílicas. En las más primitivas de éstas se emplearon columnas clásicas que sostenían rectas cornisas. En las iglesias románicas y normandas hallamos por lo general arcos semicirculares que descansan sobre pilares macizos. La impresión de conjunto que estas iglesias producen, tanto desde dentro como desde fuera, es de compacta solidez. Hay en ellas escasa ornamentación, incluso escasos vanos, pero sí firmes y continuas paredes y torres, que nos recuerdan las fortalezas medievales (ilustración 111). Estos poderosos y casi retadores cúmulos de piedra erigidos por la Iglesia en tierras de campesinos y de guerreros que acababan de emanciparse de la forma de vida que habían odiado, parecen expresar la idea misma de la Iglesia militante, esto es, la idea de que aquí, sobre la tierra, misión de la Iglesia es combatir las fuerzas oscuras hasta que la hora del triunfo suene en el día del juicio final (ilustración 112).

Hubo un problema relacionado con la construcción de iglesias que preocupó





113, 114

Nave y pórtico oeste de la catedral de Durham, 1093-1128. Catedral normanda.

a todos los buenos arquitectos. Fue la tarea de dar a esos impresionantes edificios de piedra el digno remate de un techo también pétreo. Los techos de madera, que habían sido los usuales en las basílicas, carecían de dignidad y habían sido peligrosos por incendiarse fácilmente. El arte romano de abovedar tan espaciosas construcciones requería gran cantidad de conocimientos técnicos y de cálculos que, en gran parte, se habían perdido. Por ello, los siglos XI y XII se convirtieron en un período de experimentos incesantes. No era asunto de poca monta cubrir todo el vano de la nave principal con una bóveda. La solución más sencilla se diría que consistía en salvar la distancia a la manera de un puente sobre un río. Se construían enormes pilares a ambos lados para sostener las vigas de esos puentes. Pero pronto se vio claro que una bóveda de esta suerte tenía que quedar firmemente unida si no se quería que se hundiese, ya que el peso de las piedras era extremadamente grande. Para soportar esos pesos enormes, las paredes y los pilares tenían que ser construidos más fuertes y macizos todavía. Se necesitaban grandes masas de piedra para esas primitivas bóvedas de túnel o de cañón.

Por ello, los arquitectos normandos comenzaron a intentar otro sistema. Vieron que realmente no era necesario hacer tan pesado todo el techo, pues bastaba con tener un cierto número de sólidas vigas que cubriesen la distancia para rellenar luego los intersticios con materiales más ligeros. Se advirtió que el mejor método para proceder así era extender las vigas o nervios cruzados entre los pilares, rellenando después los intersticios triangulares resultantes. Esta idea, que prontamente revolucionaría los sistemas de edificación, puede ser seguida retrocediendo hasta la catedral normanda de Durham (ilustración 114), aunque el arquitecto que planeó la primera bóveda con nervios para su sólido recinto interior (ilustración 113) apenas se dio cuenta de sus posibilidades técnicas.

Donde se empezaron a decorar las iglesias con esculturas fue en Francia. La

palabra actual decorar es un tanto engañosa. Todo cuanto perteneciera a la Iglesia tenía su función específica y debía responder a una idea concreta relacionada con el adoctrinamiento de la fe. El pórtico de finales del siglo XII de la iglesia de St.-Trophime en Arlés (sur de Francia) es uno de los ejemplos más completos de este estilo (ilustración 115). Su forma recuerda el principio del arco de triunfo romano (pág. 119, ilustración 74). Encima del dintel —llamado tímpano (ilustración 116)— muestra al Cristo en gloria, rodeado de los símbolos de los cuatro evangelistas. Esos símbolos, el león para san Marcos, el ángel para san Mateo, el toro para san Lucas y el águila para san Juan, proceden de la Biblia. En el Antiguo Testamento leemos la visión de Ezequiel (1, 4-12), en la que se describe el trono del Dios sostenido por cuatro criaturas con las cabezas de un hombre, un león, un toro y un águila.

115

Fachada de la iglesia de St-Trophime, Arlés, h. 1180.

Los teólogos cristianos creyeron que este pasaje se refería a los cuatro evangelistas, y que una visión semejante era oportuna a la entrada de una iglesia. En la parte baja del dintel vemos doce figuras sentadas, los doce apóstoles, y podemos distinguir, a la izquierda del Cristo, una hilera de personajes desnudos y encadenados: son los que han perdido sus almas y son conducidos al infierno. A la derecha del Cristo vemos a los bienaventurados con sus rostros vueltos hacia él, en glorificación eterna. Debajo observamos las rígidas figuras de los santos, cada uno de ellos señalado por su emblema, recordando a los fieles que pueden ser sus intercesores cuando sus almas se encuentren delante del último juez. De

116

El Cristo en gloria
Detalle de la ilustración 115.

este modo, las enseñanzas de la Iglesia acerca del destino final de las vidas humanas, aquí abajo, tomaban cuerpo en esas esculturas sobre el pórtico de una iglesia. Esas imágenes vivían en el espíritu de las gentes con mayor intensidad que las palabras del sermón pronunciado por el cura. Un poeta francés de finales del medievo, François Villon, ha descrito este efecto en los emotivos versos que escribió pensando en su madre:

> Soy una mujer, vieja y pobre,
> ignorante de todo; no puedo leer;
> en la iglesia de mi pueblo me muestran
> un Paraíso pintado, con arpas,
> y un Infierno, en el que hierven las almas de los condenados;
> uno me alegra, me horroriza el otro.

No debemos esperar que tales esculturas parezcan tan naturales, ágiles y graciosas como las obras clásicas. Son más intensas, por su maciza solemnidad. Es mucho más fácil saber de un golpe de vista qué representan, y se ajustan mucho mejor a la grandiosidad del edificio.

Cada detalle, en el interior de la iglesia, era cuidadosamente estudiado en relación con su mensaje y su sentido. La ilustración 117 presenta un candelabro hecho para la catedral de Gloucester hacia 1110. Los monstruos y dragones

entrelazados de que se compone nos recuerdan las obras de la edad de las tinieblas (pág. 159, ilustración 101, y pág. 161, ilustración 103). Pero ahora se confiere un sentido más definido a esas formas misteriosas. Una inscripción latina en torno a su remate dice aproximadamente: «Este portador de luz es obra de la virtud; con su brillo predica la doctrina, para que el hombre no se entenebrezca en el vicio.» Y, en efecto, cuando penetramos con nuestros ojos en la selva de extrañas criaturas, no sólo encontramos otra vez (en la protuberancia del centro) los símbolos de los evangelistas que representan la doctrina, sino también figuras de hombres desnudos. Como Laocoonte y sus hijos (pág. 110, ilustración 69), son asaltados por monstruos y serpientes; pero su lucha no es desesperada. «La luz que brilla en las sombras» puede hacerles triunfar sobre los poderes maléficos.

117

Candelabro de Gloucester, h. 1104-1113.

Bronce dorado, 58,4 cm de altura; Victoria and Albert Museum, Londres.

La pila bautismal de una iglesia en Lieja (Bélgica), labrada hacia 1113, nos proporciona otro ejemplo de la intervención de los teólogos aconsejando a los artistas (ilustración 118). Es de bronce y tiene en la parte central un relieve con el bautismo del Cristo, tema el más adecuado para una pila bautismal. Contiene inscripciones latinas que explican el sentido de cada figura; por ejemplo, leemos *Angelis ministrantes* (ministros angélicos) sobre las dos figuras que aguardan en la orilla del río Jordán

118

Reiner van Huy
Pila bautismal,
1107-1118.

Latón, 87 cm de altura; iglesia de St.-Barthélemy, Lieja.

para recibir al Cristo. Pero no solamente estas inscripciones subrayan la importancia conferida a la significación de cada detalle. También al conjunto de la pila se le ha dado un sentido semejante. Hasta los toros sobre los que descansa no están ahí simplemente con fines ornamentales o decorativos. Leemos en la Biblia (2 Crónicas, 4) cómo el rey Salomón contrató a un hábil artesano de Tiro, en Fenicia, experto en la fundición del bronce. Entre las diferentes cosas que le encargó destinadas al Templo de Jerusalén, la Biblia describe:

> Hizo el Mar de metal fundido, de diez codos de borde a borde. Era enteramente redondo... Se apoyaba sobre doce bueyes; tres mirando al norte, tres mirando al oeste, tres mirando al sur y tres mirando al este. El Mar estaba sobre ellos, quedando sus partes traseras hacia el interior.

Este modelo sagrado fue, por consiguiente, el que el artista de Lieja, que también era gran experto en la fundición, se vio obligado a tener presente dos mil años o más después de la época de Salomón.

Las formas empleadas por el artista para las imágenes del Cristo, de los ángeles y de san Juan Bautista parecen más naturales y, al propio tiempo, más serenas y majestuosas que las de las puertas de bronce de la catedral de Hildesheim (pág. 167, ilustración 108). Recordemos que el siglo XII es el de las cruzadas. Existía por consiguiente un contacto mayor que antes con el arte de Bizancio, y muchos artistas de ese siglo trataron de imitar y de emular las majestuosas imágenes sagradas de la Iglesia de Oriente (págs. 139 y 140, ilustraciones 88 y 89).

119

La anunciación, h. 1150.

De un incunable suabo; Biblioteca Comarcal de Württemberg, Stuttgart.

120

Santos Gereón, Vilimaro, Gall y el martirio de santa Úrsula con sus 11.000 vírgenes, 1137-1147.

De un calendario manuscrito; Biblioteca Comarcal de Württemberg, Stuttgart.

En ninguna otra época, en efecto, se aproximó tanto el arte europeo a estos ideales del arte oriental como en la plenitud del estilo románico. Hemos visto la disposición rígida y solemne de las esculturas de Arles (ilustraciones 115 y 116), y observamos el mismo espíritu en muchos manuscritos iluminados del siglo XII. La ilustración 119, por ejemplo, representa la anunciación. Parece casi tan rígida e inexpresiva como un relieve egipcio. La Virgen está vista de frente, con las manos levantadas en actitud de sorpresa, mientras la paloma del Espíritu Santo desciende sobre ella. El ángel está visto de medio perfil, con su mano derecha extendida en un ademán que en el arte del medievo significa el acto de hablar. Si al contemplar una página semejante esperamos una vívida ilustración

de una escena real, experimentamos un desencanto. Pero si recordamos una vez más que el artista no se proponía una imitación de formas naturales, sino más bien una distribución de símbolos sagrados tradicionales, todos los cuales eran necesarios para ilustrar el misterio de la anunciación, ya no echaremos en falta lo que nunca se propuso ofrecernos.

Debemos darnos cuenta de cuán grandes eran las posibilidades que se abrían ante los artistas tan pronto como, decisivamente, descartaban toda ambición de representar las cosas tal como las vemos. La ilustración 120 ofrece una página de un calendario destinado a un monasterio alemán. Señala las principales festividades de los santos que tenían que ser celebradas en el mes de octubre, pero, a diferencia de nuestros almanaques, no las señala solamente con palabras sino también por medio de ilustraciones. En el centro, debajo de los arcos, vemos a san Vilimaro, el sacerdote, y a san Gall con el báculo de obispo y un compañero que lleva la impedimenta de un misionero. Los curiosos dibujos de las partes superior e inferior ilustran la narración de los dos martirios evocados en octubre. Posteriormente, cuando el arte volvió a la pormenorizada representación de la naturaleza, tan crueles escenas eran a menudo pintadas con gran profusión de detalles horribles. Nuestro artista era capaz de soslayar todo esto. Para evocarnos a san Gereón y a sus compañeros, cuyas cabezas fueron cortadas y echadas a un pozo, distribuyó los troncos descabezados dentro de un claro círculo en torno al pozo. Santa Úrsula, quien, según la leyenda, fue martirizada en unión de sus once mil vírgenes por los verdugos, aparece en un trono, literalmente rodeada por sus seguidoras. Un desagradable salvaje, con arco y flechas, y un hombre blandiendo su espada son situados a los lados y amenazan a la santa. Podemos leer el asunto en la página sin vernos obligados a representarnos cómo pudo producirse. Y apreciar cómo el artista podía prescindir de cualquier ilusión

espacial o de cualquier acción dramática, cómo podía distribuir sus figuras y sus formas de acuerdo con líneas puramente ornamentales. La pintura se hallaba realmente en camino de convertirse en una forma de escribir mediante imágenes; pero este retorno a métodos de representación más simplificados confirió al artista del medievo una nueva libertad para hacer experiencias con más complejas formas de composición (com-posición = poner junto). Sin esos métodos, las enseñanzas de la Iglesia no habrían podido ser traducidas nunca a formas visibles.

Y lo mismo que con las formas sucede con los colores. Dado que los artistas ya no se sentían obligados a estudiar e imitar las gradaciones reales de las manchas que aparecen en la naturaleza, pudieron elegir libremente cualquier color que les gustara para sus ilustraciones. El oro brillante y los luminosos azules de sus obras de orfebrería, los colores intensos de sus libros iluminados, el rojo encendido y los verdes profundos de sus vidrieras (ilustración 121) muestran que esos maestros hicieron buen uso de su independización de la naturaleza. El verse libres de la necesidad de imitar el mundo de las cosas visibles fue lo que les permitió transmitir la idea de lo sobrenatural.

121

La anunciación, mediados del siglo XII.

Vidriera; catedral de Chartres.

Artistas trabajando en un manuscrito y en una pintura sobre tabla, h. 1200.

Del libro de copias del monasterio de Reun; Biblioteca Nacional de Austria, Viena.

10

LA IGLESIA TRIUNFANTE
El siglo XIII

Acabamos de comparar el arte del período románico con el de Bizancio e incluso con el del antiguo Oriente. Pero hay un aspecto en el cual este último se diferencia profundamente de aquél. En Oriente los estilos duraron milenios, y no parecía existir razón alguna por la que debieran cambiar. Occidente jamás conoció esta inmovilidad; siempre estuvo inquieto, intentando soluciones nuevas y nuevas ideas. El estilo románico no se prolongó más allá del siglo XII. Apenas habían conseguido los artistas abovedar sus iglesias y distribuir sus estatuas de forma nueva y majestuosa, cuando otra idea hizo que todas esas iglesias románicas y normandas parecieran vulgares y anticuadas. Esta idea nueva nació en el norte de Francia y constituyó el principio del estilo gótico. Al pronto, puede considerársela principalmente como una innovación técnica, pero llegó mucho más allá en sus efectos. Fue el descubrimiento de que el método de abovedar las iglesias por medio de vigas cruzadas podía ser desarrollado mucho más consecuentemente y con más amplios propósitos que los imaginados por los arquitectos normandos. Si era cierto que los pilares bastaban para sostener las vigas de la bóveda, entre las cuales las piedras restantes eran simple relleno, entonces los muros macizos existentes entre pilar y pilar eran en realidad supefluos. Era posible levantar una especie de andamiaje pétreo que mantuviera unido el conjunto del edificio. Lo único que se necesitaba eran delgados pilares y estrechos nervios; lo demás entre unos y otros podía suprimirse sin peligro de que el andamiaje se hundiera. No se necesitaban pesados muros de piedra; en su lugar podían colocarse amplios ventanales. El ideal de los arquitectos se convirtió en edificar iglesias casi a la manera como se construyen los invernaderos. Solamente que carecían de estructura de hierro y de vigas de acero, y, por lo tanto, tenían que hacerla de piedra, lo que requería gran cantidad de minuciosos cálculos. Pero una vez conseguido que tales cálculos fueran correctos, resultaba posible construir una iglesia de un tipo enteramente nuevo; un edificio de piedra y de cristal como nunca se había visto hasta entonces. Ésta es la idea que presidió la creación de las catedrales góticas, desarrolladas en el norte de Francia en la segunda mitad del siglo XII.

Naturalmente, el principio de las vigas cruzadas no era bastante por sí solo para producir este estilo revolucionario de la arquitectura gótica. Fue necesario

cierto número de otras invenciones técnicas para que el milagro pudiera realizarse. Los arcos redondos del estilo románico, por ejemplo, resultaron inadecuados para los fines de los arquitectos góticos. Y ello por la razón siguiente: si nos proponemos salvar la distancia entre dos pilares con un arco semicircular, sólo podemos hacerlo de una manera, alcanzando la bóveda a determinada altura, ni mayor ni menor. Si deseamos hacerla más alta, tenemos que hacer el arco más empinado. Lo mejor, en este caso, es descartar el arco semicircular y lograr que dos segmentos de arco se encuentren en un punto. Ésta es la idea a que responden los arcos apuntados. Su gran ventaja es que se los puede variar a voluntad, haciéndolos más chatos o puntiagudos de acuerdo con las exigencias de la estructura.

Otro aspecto más ha de tenerse en cuenta. Las pesadas piedras de la bóveda no presionan solamente de arriba abajo, sino también hacia los lados, a la manera de un arco puesto en tensión. Los pilares solos no bastaban para resistir esta presión lateral, por lo que resultaron necesarios sólidos contrafuertes que mantuvieran el conjunto de la estructura. En las bóvedas de las alas esto no resultaba muy difícil, ya que los contrafuertes podían construirse por la parte de fuera; pero ¿cómo hacerlo para la nave central? Ésta tenía que ser aguantada desde el exterior a través de los tejados de las alas. Para ello, los arquitectos introdujeron los arbotantes, que completaron el andamiaje de la bóveda gótica (ilustración 122). Una iglesia de este estilo parece quedar suspendida entre esas finas estructuras de piedra, como la rueda de una bicicleta entre sus débiles radios. En ambos casos es la propia distribución del peso la que permite reducir cada vez más el material necesario para la construcción, sin dañar la solidez del conjunto.

Sería equivocado, no obstante, considerar principalmente estas iglesias como proezas ingenieriles. Los artistas procuraron que percibiéramos y admiráramos el atrevimiento de su empresa. Contemplando un templo dórico (pág. 83, ilustración 50) notamos la función desempeñada por la hilera de columnas que sostienen el peso del techo horizontal. En el interior de una catedral gótica (ilustración 123) se nos hace comprensible el complejo juego de fuerzas que sostiene en su sitio a la elevada bóveda. Allí no existen muros compactos ni macizos pilares en parte alguna. El conjunto del interior parece entretejido de flechas y vigas sutiles; su red cubre la bóveda y se desliza a lo largo de las paredes de la

122

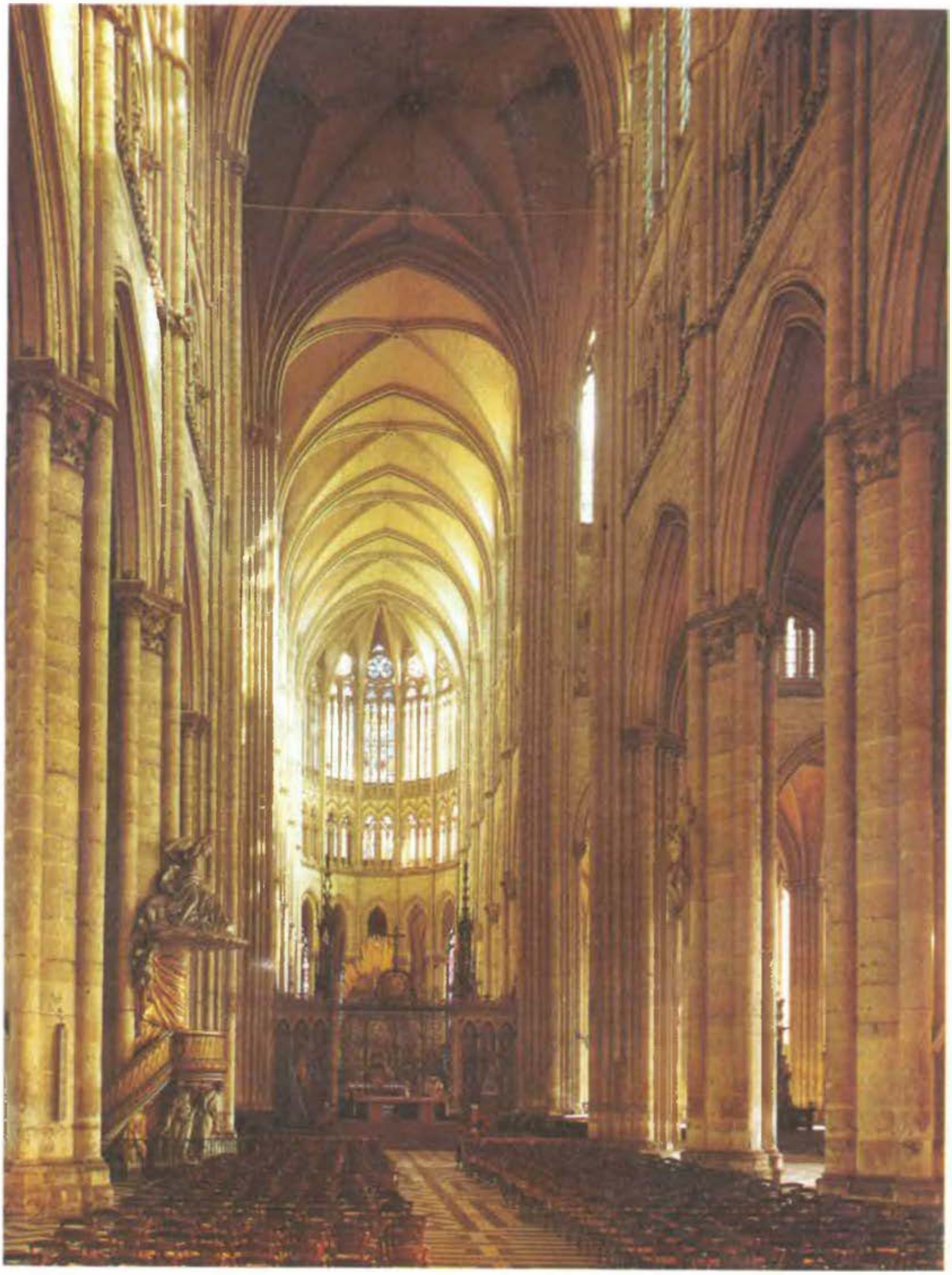
Catedral de Notre-Dame de París, 1163-1250.

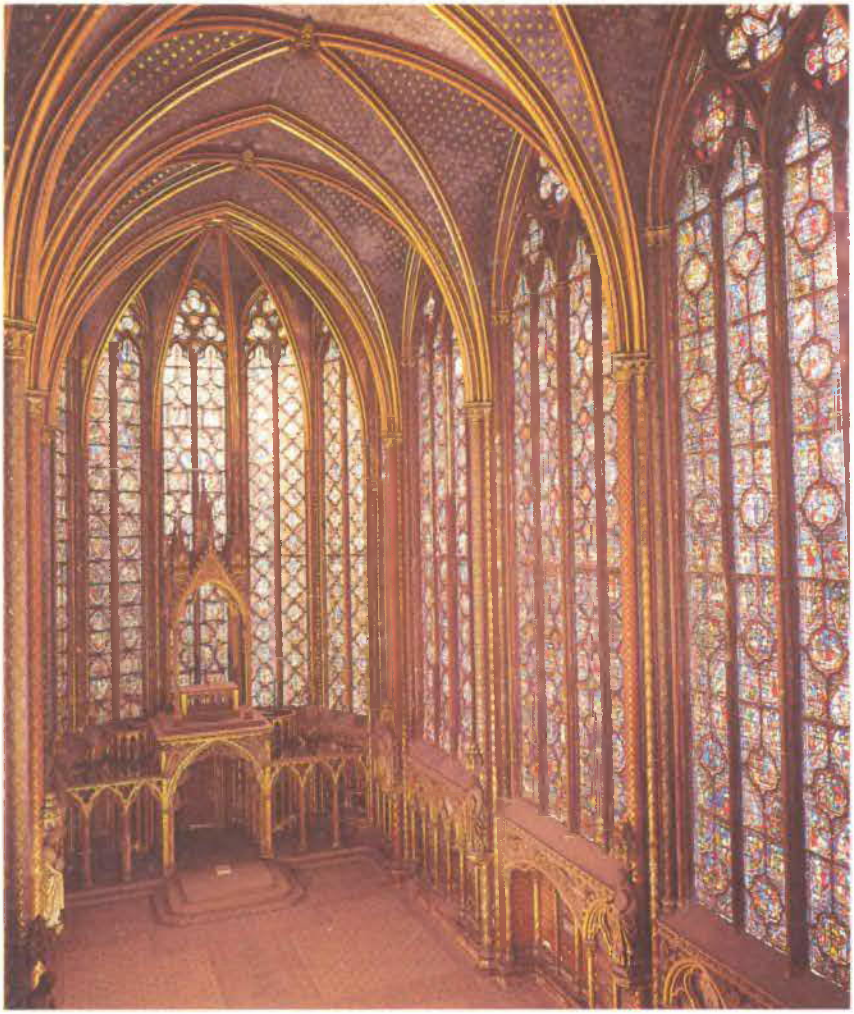
Vista aérea que muestra su planta cruciforme y los arbotantes.

123

Robert de Luzarches
Nave de la catedral de Amiens, h. 1218-1247.

Interior gótico.





124

Sainte-Chapelle, París, 1248.
Vidrieras góticas.

nave para ser recogida por los pilares que forman como haces de varillas de piedra. Hasta los ventanales están distribuidos en medio de esas líneas entrelazadas, conocidas con el nombre de tracería (ilustración 124).

Las grandes catedrales, iglesias episcopales *(cathedra* = sede del obispo) de finales del siglo XII y principios del XIII, fueron concebidas en tan atrevida y magnificente escala que pocas, si es que hubo alguna, se concluyeron exactamente como habían sido planeadas. Mas con todo, y tras las muchas alteraciones que tuvieron que sufrir con el curso del tiempo, sigue proporcionando una experiencia inolvidable penetrar en esos vastos interiores cuyas dimensiones parecen empequeñecer todo lo simplemente humano y minúsculo. Apenas podemos imaginar la impresión que esos edificios debieron causar en quienes sólo habían conocido las pesadas e inflexibles estructuras del estilo románico. Esas iglesias más antiguas, en su solidez y fuerza, pudieron expresar algo de la Iglesia militante que ofrecía protección contra los ataques del mal. Las nuevas catedrales proporcionaban a los creyentes un reflejo del otro mun-

125

Catedral de Notre-Dame de París, 1163-1250.

Catedral gótica.

do. Habrían oído hablar en himnos y sermones de la Jerusalén celestial, con sus puertas de perlas, sus joyas inapreciables, sus calles de oro puro y vidrio transparente (Apocalipsis 21). Ahora, esa visión descendió del cielo a la tierra. Las paredes de esos edificios no eran frías y cerradas. Se hallaban formadas de vidrios coloreados que brillaban como una piedra preciosa. Los pilares, nervios y tracerías se realzaban con oro. El fiel que se entregase a la contemplación de toda esta hermosura sentiría que casi había llegado a comprender los misterios de un reino más allá del alcance de la materia.

Hasta cuando se miran de lejos, estas construcciones maravillosas parecen proclamar las glorias del cielo. La fachada de Notre-Dame de París es, tal vez, la más perfecta de todas ellas (ilustración 125). Tan diáfana y sin esfuerzo aparente es la distribución de pórticos y ventanales, tan flexible y gracioso el trazado de las galerías, que nos olvidamos del peso de este monte de piedra, pareciendo elevarse el conjunto de la estructura ante nuestros ojos como un espejismo.

Existe un sentimiento análogo de luminosidad e ingravidez en las escultu-

ras que como huéspedes celestiales flanquean los pórticos. Mientras que el maestro románico de Arlés (pág. 176, ilustración 115) hizo figuras de santos que parecen sólidos pilares firmemente encajados en la armazón arquitectónica, el maestro que trabajó para el pórtico norte de la catedral gótica de Chartres (ilustraciones 126 y 127) dio vida a cada una de las suyas. Parecen moverse, mirarse entre sí, solemnes; la disposición de sus vestiduras indica nuevamente que hay un cuerpo debajo de ellas. Cada figura está señalada claramente por un símbolo que debía ser reconocible para todo el que conociera el Antiguo Testamento. No resulta difícil reconocer a Abraham en el viejo que sostiene a su hijo delante de sí dispuesto al sacrificio. Reconocemos también a Moisés porque sostiene las tablas en las que fueron inscritos los diez mandamientos, así como la columna con la serpiente de bronce que le sirvió para sanar a los israelitas. El que está al otro lado de Abraham es Melquisedec, rey de Salem, de quien leemos en la Biblia (Génesis 14, 18) que fue «sacerdote del Dios Altísimo» y que «presentó pan y vino» para dar la bienvenida a Abraham después de triunfar en la batalla. En la teología medieval fue considerado por este motivo como modelo del sacerdote que administra los sacramentos, y por ello está señalado con el cáliz y el incensario sacerdotal. De este modo, casi cada una de las figuras que llenan los pórticos de las grandes catedrales góticas está claramente señalada con un emblema para que su sentido y su mensaje fueran comprendidos y meditados por el creyente. En conjunto, forman como una completa corporización de las enseñanzas de la Iglesia, tratadas ya en el capítulo precedente. Y sin embargo, advertimos que el escultor gótico ha emprendido su tarea con nuevo espíritu. Para él, esas estatuas no son sólo símbolos sagrados, solemnes evocaciones de una verdad moral, sino que cada una de ellas debió ser una figura válida por sí misma, distinta de su compañera en su actitud y tipo de belleza, para lo cual revistió a cada una de dignidad individual.

126

Pórtico del transepto norte de la catedral de Chartres, 1194.

127

Melquisedec, Abraham y Moisés, 1194.

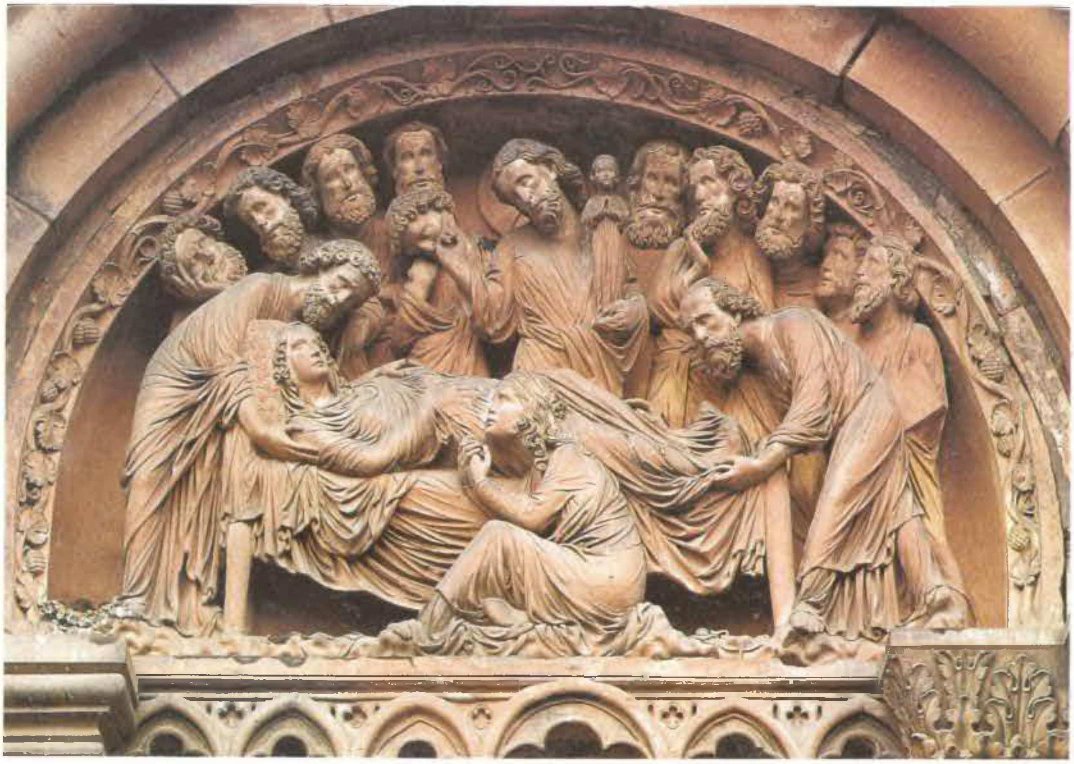
Detalle de la ilustración 126.

La catedral de Chartres pertenece aún de lleno al siglo XII. Después de 1200, muchas nuevas y magníficas catedrales brotaron en Francia y también en países vecinos, como Inglaterra, España y las tierras germánicas del Rin. Muchos de los maestros empleados en los nuevos lugares aprendieron su arte mientras trabajaban en los primeros edificios de esta clase, pero todos ellos trataron de incrementar lo conseguido por sus mayores.

128

Pórtico del transepto sur de la catedral de Estrasburgo, h. 1230.

La ilustración 129, perteneciente a la catedral gótica de Estrasburgo, construida en el siglo XIII, muestra el criterio enteramente nuevo de esos escultores góticos. Representa el tránsito de la Virgen. Los doce apóstoles rodean su lecho; María Magdalena se arrodilla ante ella; el Cristo, situado en el centro, recibe el alma de la Virgen entre sus brazos. Observamos que el artista intenta aún conservar algo de la solemne simetría del período primitivo. Imaginamos que esbozó el grupo previamente para distribuir las cabezas de los apóstoles siguiendo la curva del arco, correspondiéndose entre sí los de cada lado, con la figura del Cristo en el centro. Pero ya no se contentaba con una pura distribución simétrica como la preferida por el maestro del siglo XII (pág. 181, ilustración 120). Manifiestamente, quiso que la vida respirara en sus figuras. Podemos ver la expresión de dolor en los bellos rostros de los apóstoles, con sus cejas levantadas y la mirada atenta. Tres de ellos se llevan las manos al rostro en el gesto tradicional de dolor. Más expresivos aún son el semblante y la figura de Magdalena, agachada a un lado y retorciéndose las manos, siendo maravilloso cómo ha conseguido el artista hacer que contrasten sus facciones con el mirar sereno y bienaventurado del rostro de la Virgen. Los ropajes ya no son las cáscaras vacías de ornamentación que vemos en las obras medievales primitivas. Los artistas góticos deseaban comprender la fórmula antigua de vestir los cuerpos, caída en desuso antes de ellos. Acaso trataron de instruirse volviendo los ojos a lo que había quedado de la escultura pagana, los sepulcros

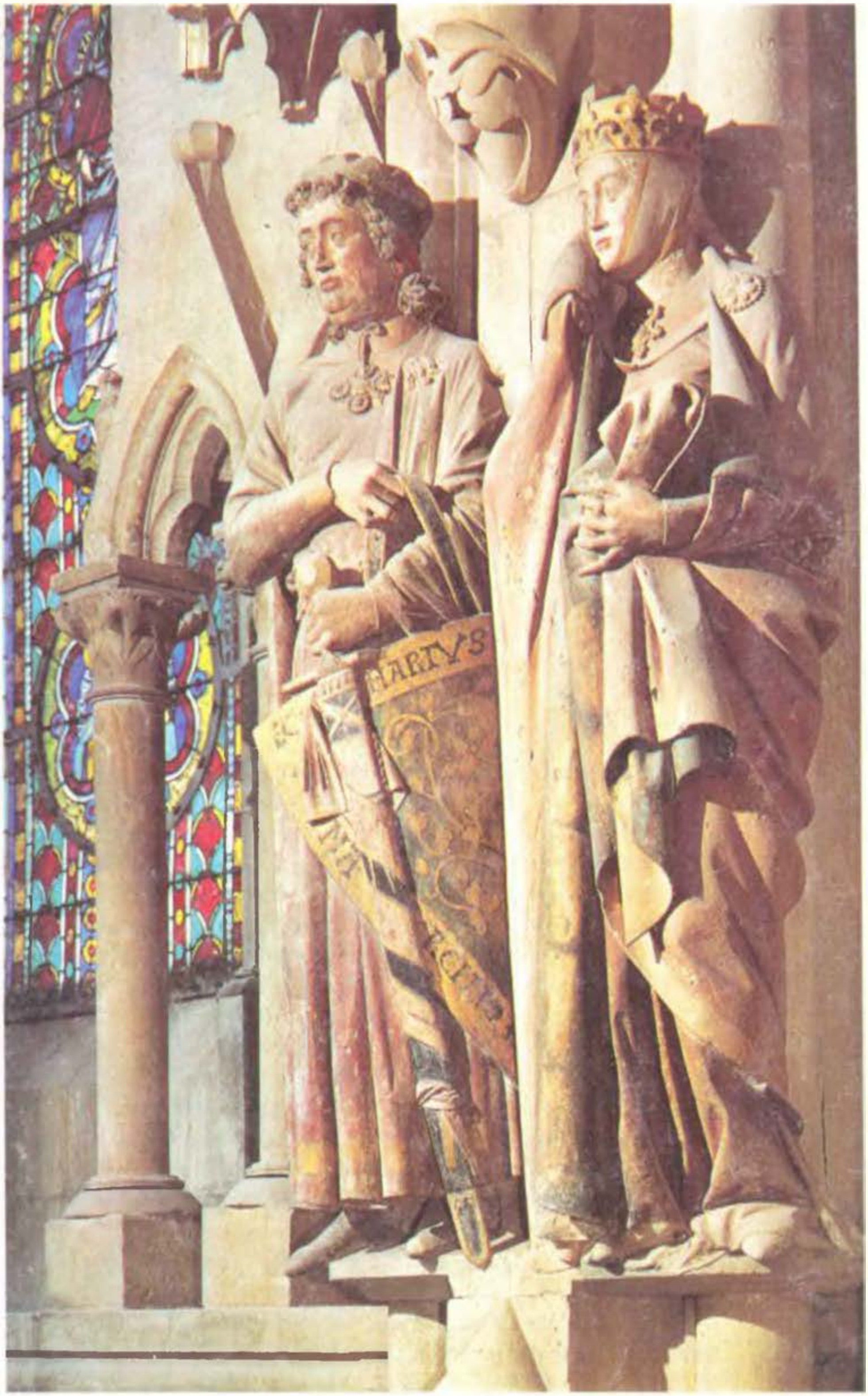


129

Tránsito de la Virgen
Detalle de la ilustración 128.

y los arcos triunfales, de los cuales podían verse varios en Francia. Así, recuperaban el clásico arte de mostrar la estructura del cuerpo bajo los pliegues del vestido. Nuestro artista, en efecto, está orgulloso de su capacidad para resolver esta dificultad técnica. La manera en que aparecen los pies y las manos de la Virgen, así como la mano del Cristo, bajo el vestido, nos muestra que esos escultores góticos ya no se interesaban tan sólo en lo que representaban, sino también en los problemas acerca de cómo representarlo. De nuevo, como en la época del gran despertar de Grecia, empezaron a contemplar la naturaleza, no tanto para copiarla como para aprender de ella a realizar figuras de aspecto convincente. Sin embargo, existe gran diferencia entre el arte griego y el gótico, entre el arte del templo y el de la catedral. Los artistas griegos del siglo V a.C. se interesaron principalmente en cómo construir la imagen de un cuerpo bello. Para el artista gótico, todos esos métodos y recursos no eran más que medios para un fin: representar su tema sagrado de la manera más emotiva y veraz posible. No plasmaba esto por sí mismo, sino por su mensaje y para el solaz y edificación que los fieles pudieran obtener de ello. La actitud del Cristo contemplando la muerte de la Virgen era manifiestamente más importante para el artista que la habilidad en interpretar los músculos.

En el curso del siglo XIII, algunos artistas fueron aun más allá en sus intentos de vivificar la piedra. El escultor que emprendió la tarea de representar a los fundadores de la catedral de Naumburgo (Alemania), hacia 1260, casi



130

Ekkehart y Uta,
h. 1260.
De la serie de fundadores, en el coro de la catedral de Naumburgo.

131

Entierro del Cristo,
h. 1250-1300.
Del salterio manuscrito de Bonmont; Biblioteca Municipal, Besançon.

nos permite creer que retrató a señores de su tiempo (ilustración 130). No es posible que en verdad lo consiguiera, pues esos fundadores habían muerto hacía muchos años y no eran más que nombres para el escultor. Pero las estatuas de hombre y mujer que hizo parecen estar listas para, en cualquier momento, descender de los pedestales e incorporarse a aquellos vigorosos caballeros y gentiles damas cuyas proezas y sufrimientos llenan las páginas de nuestros libros de historia.

Trabajar para las catedrales era la principal tarea de los escultores nórdicos del siglo XIII. La más importante labor de los pintores de aquel tiempo era iluminar manuscritos; pero el espíritu de esas ilustraciones fue muy diferente del de las páginas del solemne libro románico. Si comparamos *La anunciación* del siglo XII (pág. 180, ilustración 119) con la página de un salterio del siglo XIII (ilustración 131), nos daremos cuenta del cambio. Muestra el entierro del Cristo, análogo en tema y en espíritu al relieve de la catedral de Estrasburgo (ilustración 129). Una vez más advertimos cuán importante llegó a ser para el artista mostrarnos el sentimiento en sus figuras. La Virgen se inclina sobre el cuerpo yacente del Cristo y lo abraza, mientras san Juan entrecruza sus manos en gesto de dolor. Como en el relieve, vemos cuánto se esforzó el artista para encajar esta escena dentro de un esquema armónico: los ángeles, en las esquinas superiores, saliendo de las nubes con incensarios en sus manos, y los criados, con sus extraños sombreros puntiagudos —tal como los usaban los judíos en el medievo—,

sosteniendo el cuerpo del Cristo. Esta expresión de emoción intensa, y esta distribución armónica de las figuras en la página, eran evidentemente más importantes para el artista que cualquier intento de hacer que pareciesen vivas o de representar una escena real. No le importó que las figuras de los criados fueran más pequeñas que las de los santos personajes, y no nos dio ninguna indicación del lugar o del momento. Comprendemos lo que está ocurriendo sin tales explicaciones externas. Aunque el propósito del artista no fue representar las cosas tal como las vemos en la realidad, su conocimiento del cuerpo humano, como el del maestro de Estrasburgo, fue, no obstante, infinitamente mayor que el del pintor de la miniatura del siglo XII.

En el siglo XIII, los artistas abandonaron accidentalmente los esquemas de los libros para representar temas porque les interesaban. Apenas podemos imaginar hoy lo que esto significó. Nos figuramos a un artista como una persona que con un libro de apuntes se pone a dibujar frente al natural aquello que le gusta. Pero sabemos que el aprendizaje y la educación de un artista medieval eran muy distintos. Empezaba siendo aprendiz de un maestro, al que acudía para instruirse y ocuparse de algunos pormenores del cuadro poco importantes. Gradualmente debía aprender cómo se representa un apóstol y cómo se dibuja a la Virgen. Aprendería a copiar y a adaptar de nuevo escenas de viejos libros, encajándolas en diferentes marcos, y acabaría finalmente por adquirir bastante facilidad en todo esto como para ser capaz de ilustrar una escena de la que no conociera ningún patrón. Pero nunca se hallaría en su carrera frente a la necesidad de tomar un libro de apuntes y dibujar algo en él tomándolo del natural. Hasta cuando se le requería para que representara a una persona determinada, al monarca reinante o a un obispo, no haría lo que nosotros llamaríamos un retrato parecido. En el medievo no existían tales retratos, de acuerdo con nuestro concepto. Todo lo que hicieron los artistas fue diseñar una figura convencional añadiéndole el emblema de su función —una corona y un cetro para el rey; una mitra y un báculo para el obispo— y quizá escribir el nombre debajo para que no hubiera error. Puede parecernos extraño que artistas que fueron capaces de realizar figuras tan llenas de vida como las de los fundadores de Naumburgo (ilustración 130) encontraran difícil lograr el parecido de una persona determinada. Pero la misma idea de situarse frente a una persona o un objeto y copiarlos les era ajena. Lo más notable es que, en ciertas ocasiones, artistas del siglo XIII hicieron algo, en efecto, según el natural. Lo hicieron así cuando no dispusieron de un patrón convencional del que fiarse. La ilustración 132 muestra una excepción semejante. Es la representación de un elefante dibujado por el historiador inglés Matthew Paris († 1259) a mediados del siglo XIII. Este elefante había sido enviado por san Luis, rey de Francia, a Enrique III, en 1255. Era el primero que se veía en Inglaterra. La figura del criado de perfil no es de un parecido muy convincente, aunque se nos da su nombre, Henricus de Flor. Pero lo

interesante es que, en este caso, el artista estaba ansioso de señalar las proporciones exactas. Entre las patas del elefante hay una inscripción latina que dice: «Por el tamaño del hombre retratado, podéis imaginaros el de la bestia aquí representada.» Para nosotros este elefante es un poco raro, pero revela, a mi entender, que el artista del medievo, al menos en el siglo XIII, se daba cuenta perfectamente de las proporciones, y que si prescindía de ellas muy a menudo no era por ignorancia, sino simplemente porque no creía que importaran.

En el siglo XIII, la época de las grandes catedrales, Francia fue el país más rico y más importante de Europa. La Universidad de París fue el centro intelectual del mundo occidental. En Italia, un país con ciudades en guerra, las ideas y procedimientos de los grandes constructores de las catedrales francesas, tan apasionadamente imitados en Alemania e Inglaterra, no hallaron en un principio mucha respuesta.

Solamente en la segunda mitad del siglo XIII un escultor italiano comenzó a emular el ejemplo de los maestros franceses y a estudiar los métodos de la escultura clásica con objeto de representar la naturaleza con mayor veracidad. Este artista fue Nicola Pisano, que trabajó en el gran centro marítimo y comercial de Pisa. La ilustración 133 muestra uno de los relieves del púlpito que realizó en 1260. En un principio no es muy fácil ver lo que representa, porque Pisano siguió la práctica medieval de combinar varios temas dentro de

132

Matthew Paris
Un elefante y su cuidador, h. 1255.
Dibujo de un manuscrito; Biblioteca Parker, Corpus Christi, Cambridge.

un mismo cuadro. Así, el extremo de la izquierda del relieve está ocupado por el grupo de la anunciación, y el centro por el nacimiento del Cristo. La Virgen está echada sobre un escaño, san José agachado en una esquina, y dos criadas bañan al Cristo niño. Todos ellos parecen empujados por un hato de ovejas; pero éstas pertenecen en realidad a una tercera escena, la del anuncio hecho a los pastores, representada en la esquina derecha, donde el Cristo niño aparece otra vez en el pesebre. Si bien la escena parece un poco sobrecargada y confusa, el escultor, no obstante, procuró dar a cada episodio su lugar adecuado y sus más vivos pormenores. Puede verse cómo gozó plasmando detalles observados del natural, como el de la cabra de la esquina de la derecha rascándose la oreja con su pezuña; también, al observar de qué modo ha tratado los ropajes y los pliegues, se advierte cuánto debió de estudiar la escultura clásica y la cristiana primitiva (pág. 128, ilustración 83). Al igual que el maestro de Estrasburgo, que era de la generación anterior a él, o como el maestro de Naumburgo, que debe pertenecer aproximadamente a la misma época, Nicola Pisano aprendió el método de los antiguos para mostrar las formas del cuerpo bajo los ropajes y para hacer que sus figuras fueran, a la par, dignas y verosímiles.

133

Nicola Pisano
Anunciación, natividad y pastores, 1260.
Relieve en mármol del púlpito del baptisterio, Pisa.

Los pintores italianos fueron aun más lentos que los escultores en responder al nuevo espíritu de los maestros góticos. Las ciudades italianas, como Venecia, estaban en estrecho contacto con el Imperio bizantino, y los artistas miraban a Constantinopla más que hacia París en busca de inspiración y guía (pág. 23, ilustración 8). En el siglo XIII, las iglesias italianas aún se hallaban decoradas con solemnes mosaicos «a la manera griega».

Pudo parecer como si esta adhesión al estilo conservador de Oriente retrasara todo cambio, y en realidad así fue, pero cuando éste llegó, hacia finales del siglo XIII, fue este firme cimiento de la tradición bizantina el que permitió que el arte italiano no sólo empalmase con las producciones nórdicas de las catedrales, sino que revolucionase todo el arte de la pintura.

No debemos olvidar que el escultor que se proponía reproducir la naturaleza se daba a una tarea más fácil que la del pintor que se propusiera lo mismo. El escultor no tenía que preocuparse de crear una ilusión de profundidad por medio del escorzo o de los juegos de la luz con la sombra: la obra ejecutada por él se sitúa en un espacio y luz reales. Así pues, los escultores de Estrasburgo o Naumburgo podían alcanzar un grado de verismo que no le sería posible a ningún pintor del siglo XIII. Recordemos que el pintor nórdico había renunciado a toda pretensión de crear una ilusión de realidad; sus principios de composición y representación de un tema se hallaban dirigidos por muy otros propósitos.

Fue el arte bizantino el que, al fin, permitió que los italianos saltasen la barrera que separaba la escultura de la pintura. Dada su completa rigidez, el arte bizantino había conservado la mayoría de los descubrimientos de los pintores

FIDES

helenísticos, que sobrevivieron en la pintura-escritura de la edad de las tinieblas en Occidente. Recordemos cuántas de esas producciones yacían ocultas todavía, por decirlo así, bajo la fría solemnidad de una pintura bizantina como la de la página 139, ilustración 88, cómo se hallaba modelado el rostro por medio de la luz y la sombra, y cómo el trono y el escabel revelan una correcta comprensión de los principios del escorzo. Con medios de esta clase, un genio que rompiera el hechizo del conservadurismo bizantino podría aventurarse por un nuevo mundo, trasladando a la pintura las figuras llenas de vida de la escultura gótica. Este genio lo halló el arte italiano en el florentino Giotto di Bondone (h. 1267-1337).

Es costumbre comenzar un nuevo capítulo con Giotto; los italianos están convencidos de que una época enteramente nueva del arte comenzó con la aparición del gran pintor. Veremos que tienen razón; pero, no obstante, convendrá recordar que en la verdadera historia no existen capítulos nuevos ni nuevos comienzos, y que no disminuimos en nada la grandeza de Giotto si advertimos que sus métodos deben mucho a los maestros bizantinos, y sus propósitos y perspectivas a los grandes escultores de las catedrales nórdicas.

134

Giotto di Bondone
La fe, h. 1305.
Detalle de un fresco; capilla Dell'Arena, Padua.

Las obras más famosas de Giotto son sus pinturas murales o frescos (así llamadas por tenerse que pintar sobre la pared cuando el estuco todavía está fresco, es decir, húmedo). Entre 1302 y 1305 cubrió los muros de una pequeña iglesia de Padua, en el norte de Italia, con temas extraídos de las vidas de la Virgen y del Cristo. Debajo, pintó personificaciones de las virtudes y los vicios, semejantes a las que ya habían sido colocadas en los pórticos de las catedrales nórdicas.

La ilustración 134 muestra la representación de la fe por Giotto como una matrona con una cruz en una mano y un pergamino en la otra. Es fácil observar la similitud de esta noble figura con las obras de los escultores góticos. Pero no es una estatua; es una pintura que da la sensación de estatua. Vemos el escorzo de los brazos, el modelado del rostro y del cuello, las profundas sombras en los flotantes pliegues del ropaje. No se había hecho nada semejante desde hacía mil años. Giotto redescubrió el arte de crear la ilusión de la profundidad sobre una superficie plana.

Para Giotto, este descubrimiento no fue solamente un recurso valedero por sí mismo. Le permitía cambiar todo el concepto de la pintura. En lugar de emplear los procedimientos de la pintura-escritura, podía crear la ilusión de que el tema religioso pareciese estar acaeciendo delante de nuestros mismos ojos. Para ello ya no bastó con mirar representaciones más antiguas de la misma escena y adaptar esos modelos venerados al nuevo empleo. Siguió más bien la opinión de los frailes que exhortaban al pueblo en sus sermones a que representaran en sus mentes lo que leían en la Biblia o en las leyendas de los santos como si lo estuvieran viendo, tal, por ejemplo, la Sagrada Familia del carpintero al huir a Egipto, o al Cristo clavado en la cruz. Giotto no descan-

só hasta haber desarrollado todo esto en sus frescos: ¿cómo aparecería un hombre, cómo se movería, cómo actuaría si tomara parte en un suceso de tal índole? Además, ¿cómo se mostraría tal ademán o movimiento a nuestros ojos?

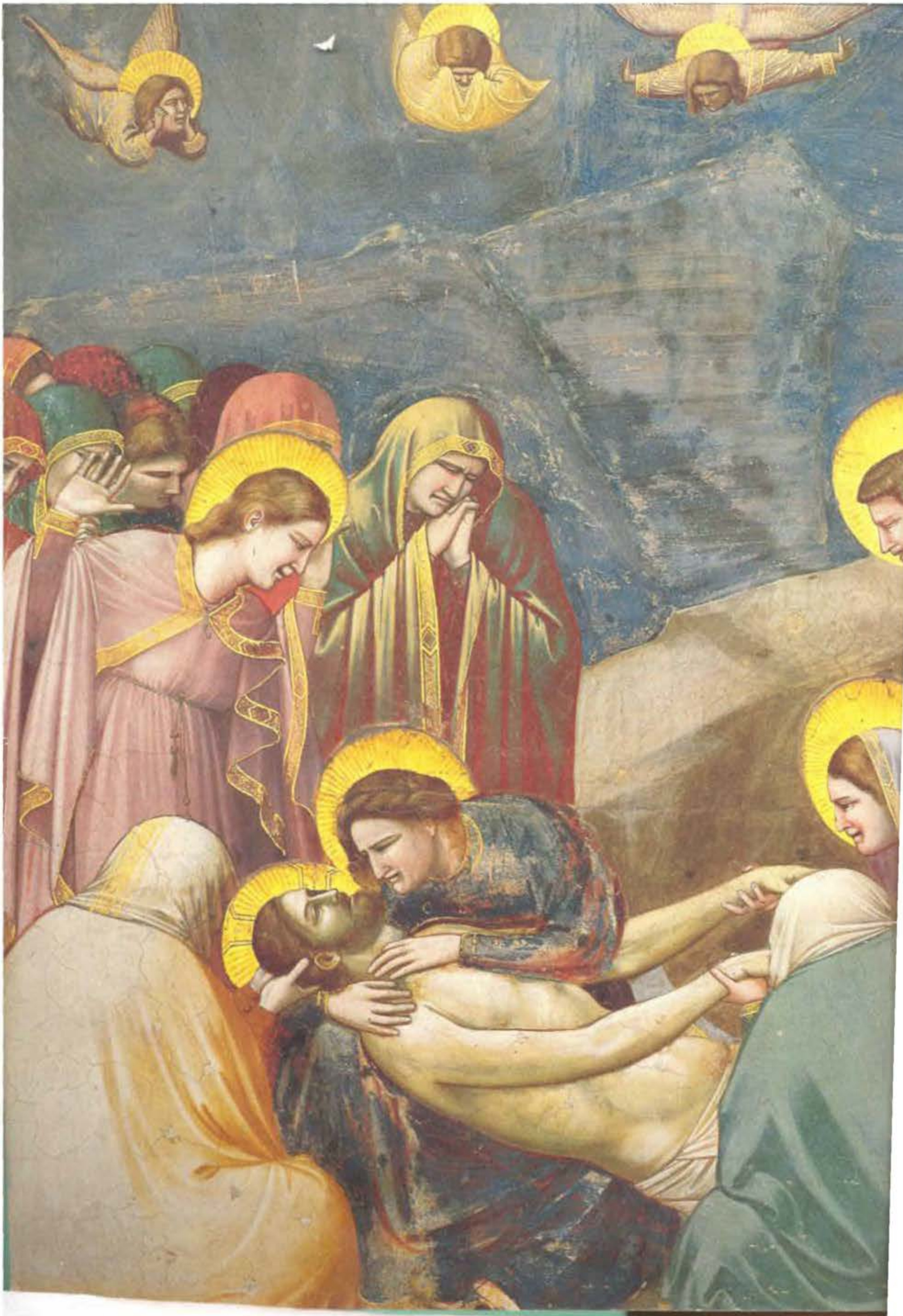
Podemos medir mejor el alcance de esta revolución si comparamos uno de los frescos de Giotto en Padua (ilustración 135) con un tema similar en la miniatura perteneciente al siglo XIII de la ilustración 131. El tema es el del dolor ante el cuerpo yacente del Cristo, con la Virgen abrazándole por última vez. En el arte de la miniatura, como recordamos, el artista no estaba interesado en representar la escena tal como pudo haber ocurrido. Alteró el tamaño de las figuras para que encajaran bien dentro de la página, y, si tratamos de imaginar el espacio entre las figuras del primer término y la de san Juan, que se halla al fondo —con el Cristo y la Virgen en medio—, advertimos que todo está como amontonado y que el artista se preocupó muy poco del espacio. La misma indiferencia respecto al espacio real en donde está acaeciendo la escena llevó a Nicola Pisano a representar episodios diferentes dentro del mismo cuadro. El método de Giotto es por completo diferente. La pintura es, para él, algo más que un sustituto de la palabra escrita. Nosotros parecemos atestiguar el hecho real como si participásemos en la escena misma. Compárese el convencional gesto del angustiado san Juan de la miniatura con el apasionado movimiento del san Juan de la pintura de Giotto, inclinándose hacia adelante, con los brazos extendidos. Si aquí tratamos de imaginar la distancia entre las figuras agachadas en el primer término y san Juan, inmediatamente nos damos cuenta de que hay aire y espacio entre ellas y que pueden moverse con holgura. Estas figuras del primer término revelan cuán enteramente nuevo era el arte de Giotto en cualquier aspecto. Recordemos que el arte cristiano primitivo volvió a la vieja idea oriental de que, para plasmar claramente un tema, era preciso que cada figura fuera mostrada íntegramente, casi como en el arte egipcio. Giotto abandonó este criterio, pues no necesitaba de semejantes artificios, mostrándonos tan convincentemente cómo se reflejaba en cada figura la aflicción por la trágica escena que hasta la advertimos en aquellas cuyos rostros se nos ocultan.

135

Giotto di Bondone
El entierro del Cristo, h. 1305.

Fresco; capilla Dell' Arena, Padua.

La fama de Giotto se difundió por todas partes. Los florentinos estaban orgullosos de él, se interesaban por su vida y referían anécdotas relativas a su ingenio y habilidad. Esto constituyó también una gran novedad, pues antes no ocurría nada parecido. Naturalmente que existieron maestros que gozaron de general estimación y que fueron recomendados de unos monasterios a otros, o de un obispo a otro. Pero, en conjunto, nadie pensaba que fuera necesario conservar los nombres de esos maestros para la posteridad. Eran para las gentes de entonces lo que para nosotros el ebanista o el sastre. Incluso los propios artistas no se hallaban muy interesados en adquirir fama o notoriedad. Por lo general, ni siquiera firmaban sus obras. Ignoramos los nombres de los maestros que rea-



11

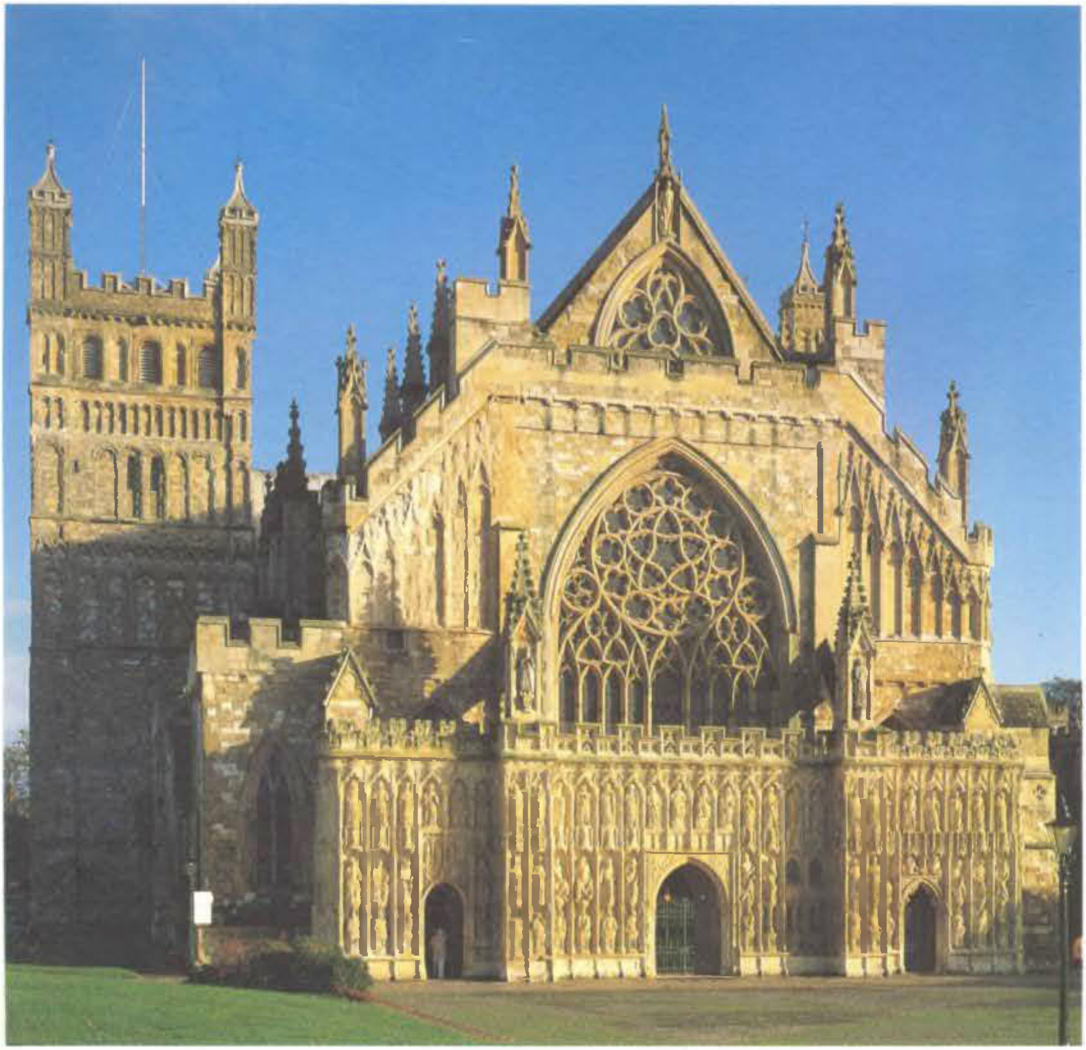
CORTESANOS Y BURGUESES

El siglo XIV

El XIII fue el siglo de las grandes catedrales, en las que intervinieron casi todas las ramas del arte. La labor originada por estas ingentes empresas prosiguió en el siglo XIV y aun después, pero entonces ya no constituyeron las catedrales el principal foco artístico. Debemos recordar que el mundo cambió en gran medida durante aquel período. A mediados del siglo XII, cuando empezó a desarrollarse el estilo gótico, Europa era todavía un continente de labradores poco poblado, con monasterios y castillos feudales como centros principales de poder y cultura. La ambición de las grandes sedes episcopales de poseer grandes catedrales propias fue la primera señal de un despertar del orgullo cívico de las ciudades. Ciento cincuenta años después, esas ciudades se convirtieron en fecundos centros de comercio y sus burgueses se fueron independizando cada vez más del poder de la iglesia y de los nobles. Los propios señores no vivieron ya pertinazmente aislados en sus dominios, sino que se trasladaron a las ciudades, con su comodidad y lujo, para exhibir su opulencia en las cortes de los poderosos. Podemos darnos una vívida idea de lo que fue la vida en el siglo XIV si leemos las obras de Chaucer, con sus caballeros y escuderos, sus frailes y artesanos. Ya no era el mundo de las cruzadas y de aquellos dechados de la caballería que evocamos al contemplar a los fundadores de Naumburgo (pág. 194, ilustración 130). Nunca se halla libre de errores generalizar demasiado acerca de épocas y estilos. Siempre existen ejemplos y excepciones que no encajarían en generalizaciones semejantes. Pero con esta salvedad, podemos decir que el gusto del siglo XIV tendió más a lo refinado que a lo grandioso.

En la arquitectura de esta época hallamos el ejempo. En Inglaterra distinguimos el estilo gótico puro de las primeras catedrales, que es conocido como primitivo inglés, del desarrollo posterior de esas formas denominado estilo ornamental. El nombre indica el cambio de gusto. Los arquitectos góticos del siglo XIV ya no se daban por satisfechos con la nítida y majestuosa silueta de las primeras catedrales. Preferían exhibir su habilidad por medio de la ornamentación y las tracerías complicadas. La fachada de la catedral de Exeter es un ejemplo típico de este estilo (ilustración 137).

La erección de iglesias ya no constituía la principal tarea de los arquitectos. En las ciudades que crecían y prosperaban tenían que planearse muchos edificios particulares o profanos, como casas consistoriales, casas gremiales, colegios,



palacios, puentes y puertas de acceso a la ciudad. Uno de los edificios más famosos y característicos de esta clase es el Palacio Ducal de Venecia (ilustración 138), que se comenzó en el siglo XIV, cuando se hallaban en su cúspide el poderío y la riqueza de la ciudad. Puede observarse en él que este posterior desarrollo del estilo gótico, con su complacencia en ornamentos y tracería, también podía conseguir efectos de grandiosidad distintiva.

Las obras escultóricas más características del siglo XIV no son quizá las ejecutadas en piedra, que se realizaron en gran número para las iglesias de la época, sino más bien las de escaso tamaño en metal o marfil, en cuya creación sobresalieron los artistas de entonces. La ilustración 139 muestra una estatuilla de plata

137

Fachada oeste de la catedral de Exeter, h. 1350-1400.

Estilo ornamental.

138

Palacio Ducal,
Venecia, iniciado en
1309.

139

La Virgen y el Cristo niño, h. 1324-1339.

Consagrado por Joan de Evreux en 1339; plata dorada, esmalte y piedras preciosas; 69 cm de altura; Museo del Louvre, París.

de la Virgen realizada por un orfebre francés. Obras de esta clase no se destinaban al culto público, sino que se acostumbraba instalarlase en los oratorios de los palacios para el culto privado. No se proponen proclamar una verdad solemnemente desde lejos, como las estatuas de las grandes catedrales, sino incitar al amor y la ternura. El orfebre de París consideraba a la Virgen como una madre real, y al Cristo como un niño de verdad acariciando el rostro de aquélla con la mano. Procuró evitar cualquier impresión de rigidez, y por ello imprimió a la figura de la Virgen una ligera ondulación, haciendo que apoyara el brazo sobre la cadera para sostener al niño en tanto inclinara el rostro hacia él. De este modo, el conjunto del cuerpo parece cimbrar delicadamente, tendiendo a la forma de una S, tema al que fueron muy aficionados los escultores góticos. En efecto, el artista que realizó esta estatua no inventó probablemente una nueva actitud peculiar de la Virgen, ni tampoco el tema del niño jugando con ella; al hacerlo así no hacía más que seguir la orientación de la moda. Su aportación personal reside en el acabamiento de cada detalle, en la belleza de las manos, en las pequeñas arrugas que se forman en los brazos del infante, en el esmaltado y plateado maravillosos de la superficie, y, por último, y no menos importante, en las exactas proporciones de la estatua, con su graciosa cabecita sobre el cuerpo esbelto y flexible. No hay nada casual en estas obras de los artistas góticos. Detalles como los ropajes cayendo sobre el brazo rígido revelan el cuidado extremado del escultor para componerlos de acuerdo con líneas delicadas y melodiosas. Nunca podremos hacer la justicia debida a estas estatuas si pasamos apresuradamente ante ellas en nuestros museos, sin dedicarles más que una ojeada. Se hicieron para ser apreciadas por verdaderos conocedores y para ser atesoradas como piezas valiosas del culto.

La afición de los pintores del siglo XIV a los pormenores graciosos y delicados se advierte en manuscritos ilustrados tan famosos como el salterio inglés

140

El Cristo en el Templo; una cacería con halcón, h. 1310.

Página del *Salterio de la reina María;* Biblioteca Británica, Londres.

conocido por el nombre de *Salterio de la reina María.* La ilustración 140 muestra al Cristo en el Templo conversando con los doctores. Éstos le han colocado sobre un elevado sitial, donde se le ve explicando algún punto de doctrina con el ademán característico empleado por los artistas medievales cuando deseaban representar a un maestro. Los escribas judíos levantan sus manos en actitud de confusión y asombro, lo mismo que los padres del Cristo, que acaban de ingresar en escena y se miran maravillados entre sí. El método de expresar el tema sigue careciendo de realidad. Evidentemente, el artista aún no conocía el descubrimiento de Giotto acerca de cómo debía ser tratada una escena para hacerla vivir. El Cristo, que por entonces tenía doce años según nos dice la Biblia, es excesivamente pequeño en comparación con los doctores, y no hay ningún propósito por parte del artista de darnos una idea del espacio que existe entre las figuras. Además, podemos ver que todos los rostros están más o menos dibujados según una fórmula sencilla: las cejas fruncidas, la boca hacia abajo y los cabellos de las cabezas y de las barbas rizados. Lo sorprendente es mirar a la parte inferior de la página y ver que se ha añadido otra escena que no tiene nada que ver con el texto sagrado. Es un tema extraído de la vida cotidiana en aquella época: una cacería de patos con halcón. Para deleite del hombre y las mujeres a caballo, y del muchacho que se halla a pie delante de ellos, el halcón acaba de coger un pato mientras vuelan en huida otros dos. El artista pudo no estar mirando a un muchacho de doce años cuando pintó la escena de la parte superior, pero, indudablemente, observó halcones y patos de verdad cuando pintó esta otra. Tal vez sentía demasiado respeto hacia la narración bíblica como para introducir en ella sus observaciones de la vida real. Prefirió mantener separadas ambas cosas: la clara manera simbólica de expresar un tema con ademanes fácilmente asequibles, sin pormenores que distrajeran al lector, y, en el margen inferior de la página, el tema extraído de la vida real, que nos recuerda otra vez que pertenece al siglo de Chaucer. Sólo en el transcurso del siglo XIV empezaron a fundirse gradualmente los dos elementos de este arte: la representación graciosa y la observación fidedigna. Lo que tal vez no hubiera acontecido sin el influjo del arte italiano.

En Italia, particularmente en Florencia, el arte de Giotto cambió totalmente la idea de la pintura. La vieja manera bizantina pareció de pronto trasnochada y rígida. Sin embargo, sería equivocado imaginar que el arte italiano se apartó inopinadamente del resto de Europa. Por el contrario, las ideas de Giotto influyeron en los países de más allá de los Alpes, mientras que los ideales de los pintores góticos del norte comenzaron también a producir sus efectos en los maestros del sur. Fue particularmente en Siena, otra ciudad toscana y gran rival de Florencia, donde el gusto y la moda de esos pintores nórdicos causaron profunda impresión. Los pintores sieneses no habían roto con la primitiva tradición bizantina de modo tan tajante y revolucionario como Giotto en Florencia. Su gran maestro de la generación de Giotto, Duccio (h. 1255/1260-h.1315/1318), trató —y con éxito— de infundir nueva vida a las viejas formas bizantinas en lugar de dejarlas de lado en su totalidad. El retablo de la ilustración 141 fue realizado por dos maestros más jóvenes de su escuela, Simone Martini (1285?-1344) y Lippo Memmi († 1347?). Este retablo revela hasta qué punto los ideales y la atmósfera general del siglo XIV habían sido asimilados por el arte sienés. Representa la anunciación, el momento en que el arcángel san Gabriel llega del cielo para dirigir su salutación a la Virgen, con las palabras que se hallan escritas como saliéndole de la boca: *Ave Maria, gratia plena.* En su mano izquierda sostiene una rama de olivo, símbolo de la paz; su derecha está levantada como si el arcángel estuviera a punto de hablar. La Virgen había estado leyendo y fue sorprendida por la aparición del ángel. Retrocede en un movimiento de humildad y confusión, a la par que se vuelve para ver al mensajero celestial. Entre los dos hay un jarrón de blancos lirios, símbolo de la virginidad, y en la parte alta del arco central puntiagudo vemos la paloma que representa al Espíritu Santo, rodeada de cuatro querubines de cuatro alas. Estos maestros compartieron la predilección de los artistas franceses e ingleses de las ilustraciones 139 y 140 por las formas delicadas y la expresión lírica. Se deleitaban en las curvas graciosas de los flotantes ropajes y en la sutil donosura de los cuerpos alargados. Todo este retablo, en efecto, parece como una preciosa obra de orfebrería, con sus figuras destacando sobre fondo de oro, tan hábilmente distribuidas que forman una estructura admirable. No nos cansamos de admirar de qué modo han sido encajadas esas imágenes dentro de la complicada forma del retablo; cómo se han enmarcado las alas del arcángel con el arco apuntado de la izquierda y cómo retrocede la figura de la Virgen para quedar cobijada por el arco de la derecha, mientras el espacio vacío entre ellos ha sido llenado con el jarrón y la paloma que está encima de él. Los pintores aprendieron de la tradición medieval este arte de situar los personajes dentro de una estructura. Anteriormente tuvimos ocasión de admirar de qué manera los artistas medievales colocaron los símbolos de los temas sacros para conseguir formar un esquema satisfactorio. Pero sabemos que procedieron así por ignorancia de las formas y las proporciones reales de las cosas y porque prescindían de cuanto se refiriese al espacio. Los artistas sieneses ya no actuaban de este modo. Tal vez

141

Simone Martini y Lippo Memmi
La anunciación, 1333.
Parte de un altar hecho para la catedral de Siena; temple sobre tabla; Galería de los Uffizi, Florencia.

encontremos un tanto extrañas sus figuras, con sus ojos inclinados y sus bocas curvadas; pero no necesitamos más que observar algunos detalles para ver que lo realizado por Giotto en modo alguno se había perdido para ellos. El jarrón es un jarrón auténtico, colocado sobre un suelo de verdad también, y podemos decir con exactitud dónde se halla, en relación con el ángel y con la Virgen. El escabel en el que está sentada la Virgen es un escabel real, retrocediendo en profundidad, y el libro que sostiene María no es un símbolo, sino un verdadero libro de oraciones con la luz cayendo sobre él y con sombra entre las páginas, que el artista debió haber estudiado tomando como modelo un libro de oraciones que tuviera en su taller.

142

Peter Parler el Joven
Autorretrato, 1379-1386.
Catedral de Praga.

Giotto fue contemporáneo del gran poeta florentino Dante Alighieri, quien le menciona en *Divina comedia*. Simone Martini, uno de los maestros de la ilustración 141, fue amigo de Petrarca, el más grande poeta italiano de la generación siguiente. La fama de Petrarca se mantiene hoy principalmente por los muchos sonetos amorosos que escribió para Laura. Sabemos por ellos que Simone Martini pintó un retrato de Laura que fue atesorado por el poeta. Esto no nos parecería asombroso si no recordásemos que los retratos, tal como son entendidos por nosotros, no existían en el medievo. Pensemos que los artistas se contentaban con servirse de figuras convencionales de hombre o de mujer y con escribir sobre ellos los nombres de las personas que se proponían representar. Desgraciadamente, el retrato de Laura realizado por Simone Martini se ha perdido, y no podemos saber hasta qué punto guardaba parecido con ella. Sin embargo, sabemos que éste y otros maestros del siglo XIV pintaron del natural y que el arte del retrato se desarrolló durante esta época. Tal vez no sería ajeno a ello la manera en que Simone Martini miraba la naturaleza y observaba los deta-

lles, pues los artistas europeos tuvieron numerosas oportunidades de aprender de sus logros. Como el propio Petrarca, Simone Martini pasó muchos años en la corte del Papa, que no se hallaba entonces en Roma sino en Aviñón. Francia era todavía el centro de Europa, y las ideas y estilos franceses ejercían gran influjo en todas partes. Alemania estaba gobernada por una familia de Luxemburgo que poseía su residencia en Praga. En la catedral de esta ciudad existe una maravillosa serie de bustos que datan de esta época (entre 1379 y 1386); representan a los protectores de la iglesia y obedecen a análogo motivo que las figuras de los fundadores de Naumburgo (pág. 194, ilustración 130). Pero aquí ya no hay que dudar: son verdaderos retratos. La serie comprende bustos de contemporáneos, incluyendo uno del propio artista, Peter Parler el Joven que, con toda probabilidad, es el primer autorretrato verdadero de un artista que conocemos (ilustración 142).

Bohemia se convirtió en uno de los centros a través de los cuales se expandió más ampliamente este influjo de Italia y Francia. Sus contactos llegaron hasta Inglaterra, donde Ricardo II estaba casado con Ana de Bohemia. Inglaterra comerciaba con Borgoña. Europa, o al menos la Europa de la Iglesia latina, era aún una vasta unidad. Las ideas y los artistas viajaban de un centro a otro, y nadie rechazaba un producto cualquiera porque fuera «extranjero». El estilo que se desarrolló de este mutuo intercambio hacia finales del siglo XIV es conocido entre los historiadores con el nombre de estilo internacional. Un ejemplo maravilloso de él en Inglaterra, posiblemente pintado por un maestro francés para un rey inglés, es el llamado *Díptico de Wilton* (ilustración 143). Es interesante para nosotros por varias razones, incluyendo el hecho de que también recuerda los rasgos de un personaje histórico real, que no es otro que el infortunado esposo de Ana de Bohemia, el rey Ricardo II. Éste figura pintado rezando arrodillado mientras san Juan Bautista y dos santos patrones de la familia real interceden por él ante la Virgen, que parece estar en un florido prado del Paraíso, rodeada de arcángeles de una belleza radiante, quienes portan el distintivo del rey, el venado blanco de cuernos dorados. El Cristo niño se inclina hacia el rey como si le bendijera o le diera la bienvenida y asegurara que sus plegarias han hallado respuesta. Tal vez algo de la antigua actitud mágica respecto a las imágenes sobrevivía aún en la costumbre de los retratos de donantes para evidenciarnos la tenacidad de esas creencias que hemos hallado en la propia cuna del arte. Quién sabe si el donante no se sentía más seguro en los altibajos de la vida, en la cual su intervención no siempre sería muy santa, al saber que en alguna iglesia o capilla apacible habría algo de él, una imagen suya allí fijada mediante la destreza del artista, que le ponía siempre en compañía de santos y ángeles no cesando nunca de orar.

143 (Páginas siguientes)

Díptico de Wilton: San Juan Bautista, san Eduardo el Confesor y san Edmundo encomiendan a Ricardo II al Cristo, h. 1395.

Temple sobre tabla; cada sección mide 47,5 × 29,2 cm; National Gallery, Londres.

Puede observarse fácilmente que el arte del *Díptico de Wilton* se halla en relación con las obras de que hemos tratado anteriormente, compartiendo con ellas el gusto por las líneas suaves y los temas exquisitos y delicados. La manera

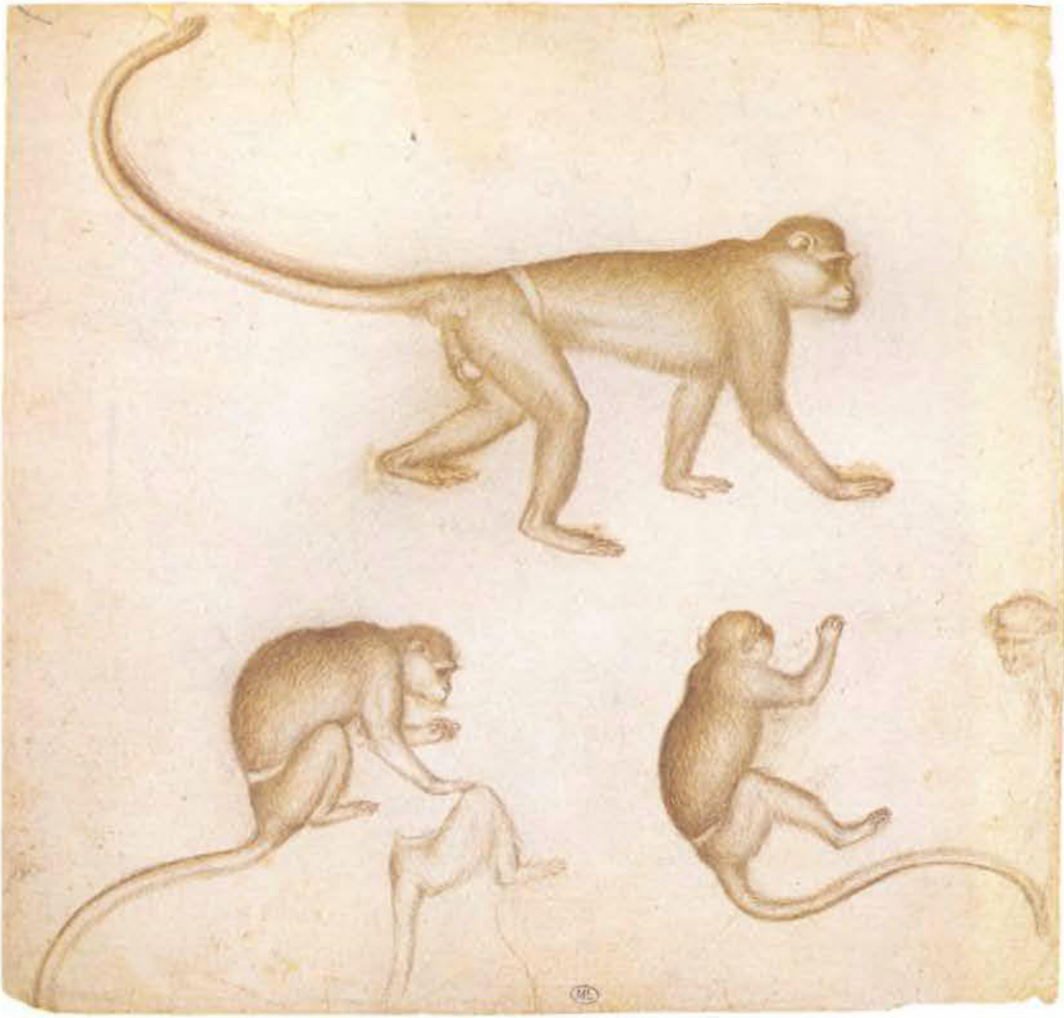
de coger la Virgen el pie del Cristo niño, y las actitudes de los ángeles, con sus manos finas y alargadas, nos recuerdan figuras que hemos visto realizadas anteriormente. Una vez más observamos cómo el artista ha demostrado su habilidad en los escorzos, por ejemplo en la postura del ángel arrodillado en la parte izquierda del retablo, y de qué modo se ha deleitado realizando estudios del natural en las muchas flores que adornan su paraíso imaginario.

Los artistas del estilo internacional hicieron uso de la misma fuerza de observación y de la misma complacencia por las cosas bellas y delicadas en la representación gráfica del mundo que tenían a su alrededor. Fue costumbre en el medievo ilustrar calendarios con pinturas de las diversas ocupaciones, según los meses: la siembra, la caza, la recolección. Un calendario perteneciente a un libro de oraciones, encargado por un rico duque borgoñón al taller de los hermanos De Limburgo (ilustración 144), muestra cuánto habían ganado estas pinturas de la vida real en observación y naturalismo, incluso desde la época del *Salterio de la reina María* de la ilustración 140. La miniatura representa la fiesta anual de la primavera entre los cortesanos. Éstos marchan a caballo a través de un bosque, alegremente ataviados y con guirnaldas de hojas y flores. Podemos observar cómo se complació el artista en el espectáculo de las lindas muchachas elegantemente vestidas, y cómo se deleitó trayendo a esta página tanta pompa y colorido. Una vez más recordamos a Chaucer y sus peregrinos, pues nuestro artista se esforzó también en distinguir los diferentes tipos, y lo hizo tan hábilmente que casi nos parece oírles hablar. Una tal pintura posiblemente fue ejecutada con ayuda de una lente de aumento, y debiéramos mirarla de análoga manera. Todos los detalles que ha acumulado el artista en esta página se combinan para formar un cuadro que casi parece una escena de la vida real. Casi, pero no del todo, pues cuando advertimos que el artista ha cerrado el fondo con una especie de cortina de árboles, más allá de los cuales vemos los tejados puntiagudos de un gran castillo, nos damos cuenta de que lo que nos ofrece no es una escena extraída realmente del natural. Su arte parece tan alejado del simbolismo expresivo de los pintores primitivos que hace falta esforzarse para darse cuenta de que ni siquiera él pudo representar el espacio en el que se mueven las figuras, y que consigue la ilusión de realidad principalmente por fijar su atención en los detalles. Sus árboles no son árboles de verdad pintados frente a la naturaleza, sino más bien hileras de árboles simbólicos, uno junto al otro; y hasta sus rostros humanos se desenvuelven aún, más o menos, según una fórmula deliciosa. Sin embargo, su interés por todo el esplendor y la alegría de la vida real en torno revela que sus ideas acerca de los fines de la pintura eran muy diferentes de las de aquellos artistas del primitivo medievo. El interés ha evolucionado, gradualmente, de la mejor manera de plasmar un tema sacro tan clara y sugestivamente como fuera posible a los métodos de representar un aspecto de la naturaleza de la manera más fiel. Hemos visto que los dos ideales no chocan entre sí. Ciertamente, fue posible poner este conocimiento de la naturaleza recientemente

144

Paul y Jean de Limburgo
Mayo, h. 1410.

Página de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, pintado para el duque de Berry; Museo Condé, Chantilly.



145

Antonio Pisanello
Apuntes de un mono,
h. 1430.

Página de un cuaderno de apuntes; punta de plata sobre papel, 20,6 × 21,7 cm; Museo del Louvre, París.

adquirido al servicio del arte religioso, como hicieron los maestros del siglo XIV, y como otros harían después de ellos; pero para el artista, la tarea, no obstante, había cambiado. Primeramente bastó con aprender la fórmula antigua de representar las figuras más importantes del tema religioso, y con aplicar este conocimiento a combinaciones siempre nuevas. Ahora, la tarea del artista incluía una habilidad diferente. Tenía que ser capaz de realizar estudios del natural y de trasladarlos a sus pinturas. Empezó a utilizar el cuaderno de apuntes y a acumular en él un conjunto de esbozos de plantas y animales raros y bellos. Lo que se hizo por excepción en el caso de Matthew Paris (pág. 197, ilustración 132) se convirtió de pronto en regla. Un dibujo como el de la ilustración 145, de autoría de

Antonio Pisanello (1397-1455?), artista del norte de Italia, sólo veinte años posterior a la miniatura de los De Limburgo, revela cómo llevó esta costumbre de los artistas al estudio de la vida animal con apasionado interés. El público que contemplaba las obras de los artistas empezó a juzgarlas por la habilidad con que era reproducida en ellas la naturaleza, así como por el valor de los detalles atractivos que el artista acertaba a introducir en sus cuadros. Sin embargo, los artistas deseaban avanzar más. Ya no se contentaban con la maestría recientemente adquirida de pintar del natural detalles como flores y animales; querían explorar las leyes de la visión y adquirir el suficiente conocimiento del cuerpo humano para poder plasmarlo en sus estatuas y en sus pinturas, como hicieron los griegos. Al llegar el turno a este interés, el arte medieval tocó realmente a su fin, empezando el período conocido generalmente con el nombre de Renacimiento.

Andrea Pisano
Escultor trabajando,
h. 1340.

Relieve en mármol proveniente del campanile florentino; 100 cm de altura; Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.

12

LA CONQUISTA DE LA REALIDAD

Primera mitad del siglo XV

El término renacimiento significa volver a nacer o instaurar de nuevo, y la idea de semejante renacimiento comenzó a ganar terreno en Italia desde la época de Giotto. Cuando la gente de entonces deseaba elogiar a un poeta o a un artista decía que su obra era tan buena como la de los antiguos. Giotto fue exaltado, en este sentido, como un maestro que condujo el arte a su verdadero renacer; con lo que se quiso significar que su arte fue tan bueno como el de los famosos maestros cuyos elogios hallaron los renacentistas en los escritores clásicos de Grecia y Roma. No es de extrañar que esta idea se hiciera popular en Italia. Los italianos se daban perfecta cuenta del hecho de que, en un remoto pasado, Italia, con Roma su capital, había sido el centro del mundo civilizado, y que su poder y su gloria decayeron desde el momento en que las tribus germánicas de godos y vándalos invadieron su territorio y abatieron el Imperio romano. La idea de un renacer se hallaba íntimamente ligada en el espíritu de los italianos a la de una recuperación de «la grandeza de Roma». El período entre la edad clásica, a la que volvían los ojos con orgullo, y la nueva era de renacimiento que esperaban fue, simplemente, un lastimoso intervalo, la edad intermedia. De este modo, la esperanza en un renacimiento motivó la idea de que el período de intervalo era una edad media, un medievo, y nosotros seguimos aún empleando esta terminología. Puesto que los italianos reprocharon a los godos el hundimiento del Imperio romano, comenzaron por hablar del arte de aquella época denominándolo gótico, lo que quiere decir bárbaro, tal como nosotros seguimos hablando de vandalismo al referirnos a la detrucción inútil de las cosas bellas.

Actualmente sabemos que esas ideas de los italianos tenían escaso fundamento. Eran, a lo sumo, una ruda y muy simplificada expresión de la verdadera marcha de los acontecimientos. Hemos visto que unos setecientos años separaban la irrupción de los godos del nacimiento del arte que llamamos gótico. Sabemos también que el renacimiento del arte, después de la conmoción y el tumulto de la edad de las tinieblas, llegó gradualmente, y que el propio período gótico vio acercarse a grandes pasos este renacer. Posiblemente seamos capaces de explicarnos la razón de que los italianos se dieran menos cuenta de este crecimiento y desarrollo gradual del arte que las gentes que vivían más al norte. Hemos visto que aquéllos se rezagaron durante buena parte del medievo, de tal modo que lo conseguido por Giotto les llegó como una tremenda innovación,

un renacimiento de todo lo grandioso y noble en arte. Los italianos del siglo XIV creían que el arte, la ciencia y la cultura habían florecido en la época clásica, que todas esas cosas habían sido casi destruidas por los bárbaros del norte y que a ellos les correspondía reavivar el glorioso pasado trayéndolo a una nueva época.

En ninguna ciudad fue más intenso este sentimiento de fe y confianza que en la opulenta ciudad mercantil de Florencia. Fue allí, en las primeras décadas del siglo XV, donde un grupo de artistas se puso a crear deliberadamente un arte nuevo rompiendo con las ideas del pasado.

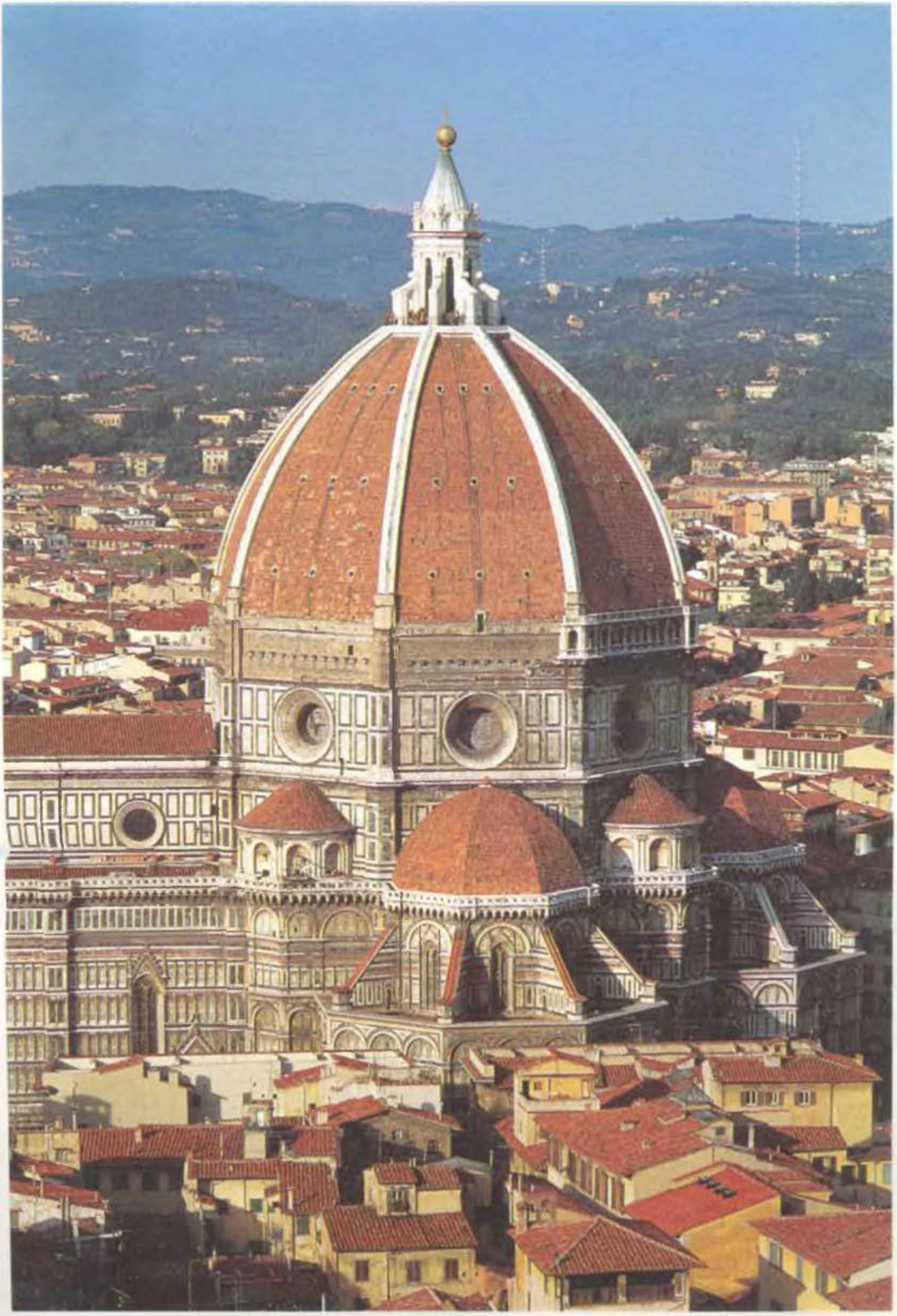
El lider del grupo de jóvenes artistas florentinos fue un arquitecto, Filippo Brunelleschi (1377-1446). Brunelleschi estuvo encargado de terminar la catedral de Florencia. Era en el estilo gótico, y Brunelleschi tuvo que dominar totalmente los principios que formaron parte de la tradición a que aquélla pertenecía. Su fama, en efecto, se debe en parte a principios de construcción y de concepción que no habrían sido posibles sin su conocimiento del sistema gótico de abovedar. Los florentinos desearon que su catedral fuera coronada por una cúpula enorme, pero ningún artista era capaz de cubrir el inmenso espacio abierto entre los pilares sobre los que debía descansar dicha cúpula, hasta que Brunelleschi imaginó un método para realizarla (ilustración 146). Cuando fue requerido para planear nuevas iglesias y otros edificios, decidió dejar a un lado el estilo tradicional, adoptando el programa de aquellos que añoraban un renacimiento de la grandiosidad romana. Se dice que se trasladó a Roma y midió las ruinas de templos y palacios, tomando apuntes de sus formas y adornos. Nunca fue su intención copiar esos antiguos edificios abiertamente. Difícilmente hubieran podido ser adaptados a las necesidades de la Florencia del siglo XV. Lo que se propuso fue conseguir un nuevo modo de construcción, en el cual las formas de la arquitectura clásica se empleasen libremente con objeto de crear modalidades nuevas de belleza y armonía.

146

Filippo Brunelleschi
Duomo de Florencia (catedral), h. 1420-1436.

Lo que sigue siendo más sorprendente en lo conseguido por Brunelleschi es que realmente logró imponer este programa. Durante casi cinco siglos los arquitectos de Europa y de América siguieron sus pasos. Por dondequiera que vayamos en nuestras ciudades y villas encontraremos edificios en los que se han empleado formas clásicas tales como columnas y fachadas. Ha sido sólo en el siglo XX cuando los arquitectos empiezan a poner en duda el programa de Brunelleschi y a reaccionar contra la tradición arquitectónica renacentista, del mismo modo que ésta reaccionó contra la tradición gótica. Pero la mayoría de las casas que se construyen ahora, incluso aquellas que no tienen columnas ni adornos semejantes, aún conservan residuos de formas clásicas en las molduras sobre las puertas o en los encuadramientos de las ventanas, o en las proporciones del edificio. Si Brunelleschi se propuso crear la arquitectura de una era nueva, ciertamente lo consiguió.

La ilustración 147 muestra la fachada de una pequeña iglesia construida por



147

Filippo Brunelleschi
Capilla Pazzi,
Florencia, h. 1430.

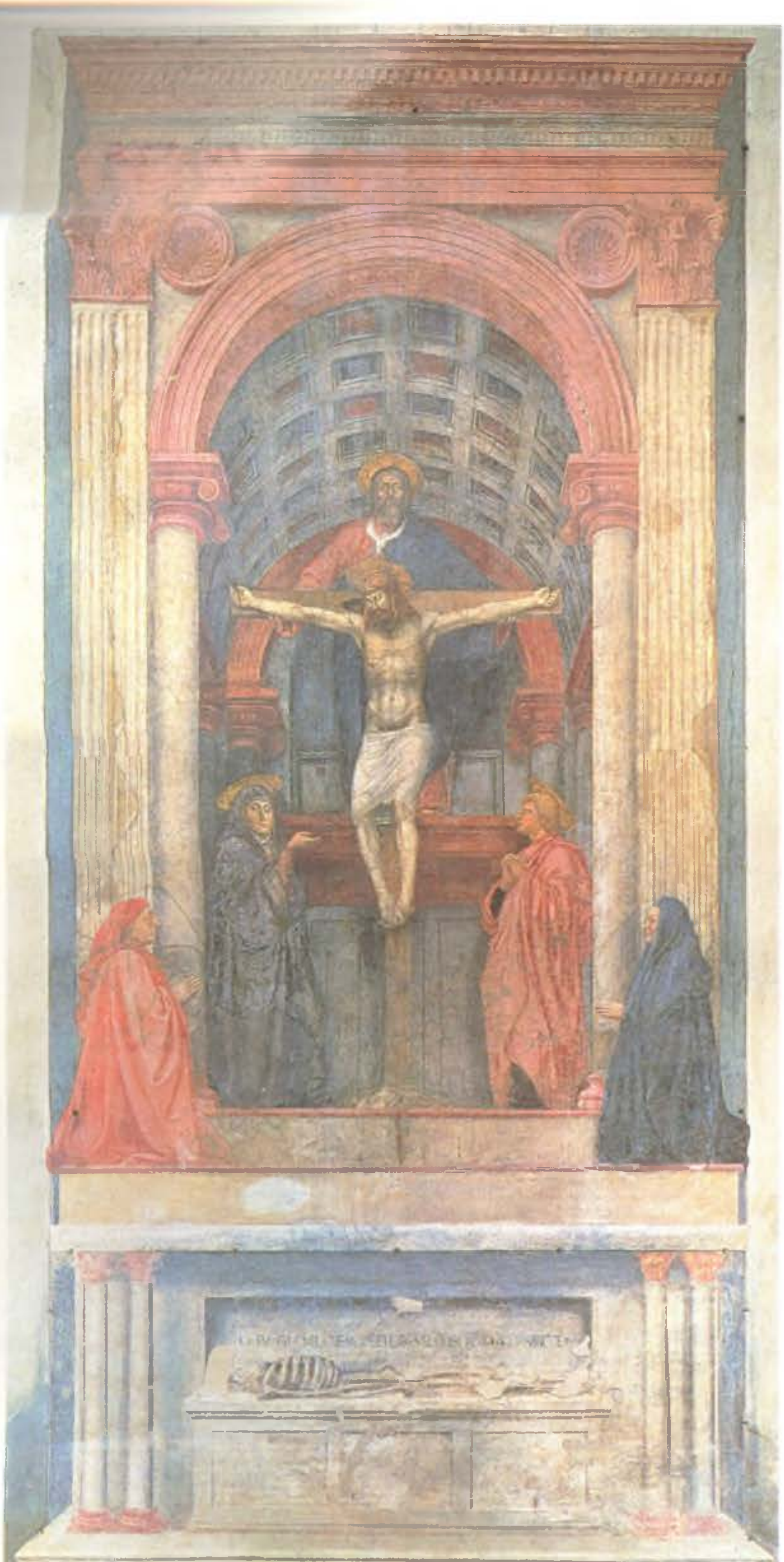
Iglesia del
Renacimiento
temprano.

148

Filippo Brunelleschi
Interior de la capilla
Pazzi, Florencia,
h. 1430.

Brunelleschi para la poderosa familia Pazzi, en Florencia. Observamos en seguida que tiene poco de común con cualquier templo clásico, pero menos todavía con las formas empleadas por los arquitectos góticos. Brunelleschi combinó columnas, pilastras y arcos en su propio estilo para conseguir un efecto de levedad y gracia distinto de todo lo realizado anteriormente. Detalles como el armazón de la puerta, con sus timpanillos clásicos, muestran cuán atentamente había estudiado Brunelleschi las ruinas de la antigüedad y edificios tales como el Panteón (pág. 120, ilustración 75). Compárese el modo en que se forma el arco y cómo se intercala en el piso superior con sus pilastras (semicolumnas planas). Apreciamos su estudio de las formas romanas con mayor claridad cuando entramos en la iglesia (ilustración 148). Nada en este brillante y bien proporcionado interior tiene que ver con los rasgos que los arquitectos góticos tenían en tan alta estima. No hay grandes ventanales ni ágiles pilares. En lugar de ellos, la blanca pared está subdividida en grises pilastras que comunican la idea de un orden clásico, aunque no desempeñen ninguna función real en la estructura del edificio. Brunelleschi sólo las puso allí para destacar la forma y las proporciones del interior.

Brunelleschi no sólo fue el iniciador de la arquitectura del Renacimiento. Se cree que a él se le debe otro importante descubrimiento en el terreno del arte,



149

Masaccio
La Santísima Trinidad
(con la Virgen, san Juan y los donantes), h. 1425-1428.

Fresco, 667 × 317 cm; iglesia de Santa Maria Novella, Florencia.

que ha dominado también el de los siglos subsiguientes: la perspectiva. Hemos visto que ni los griegos, que comprendieron el escorzo, ni los pintores helenísticos, que sobresalieron al crear la ilusión de profundidad (pág. 114, ilustración 72), llegaron a conocer las leyes matemáticas por las cuales los objetos disminuyen de tamaño a medida que se alejan de nosotros. Recordemos que ningún artista clásico podía haber dibujado la famosa avenida de árboles retrocediendo en el cuadro hasta desvanecerse en el horizonte. Fue Brunelleschi quien proporcionó a los artistas los medios matemáticos de resolver este problema; y el apasionamiento a que dio origen entre sus amigos pintores debió de ser enorme. La ilustración 149 muestra una de las primeras pinturas ejecutadas de acuerdo con esas reglas matemáticas. Es una pintura mural de una iglesia florentina, y representa a la Santísima Trinidad con la Virgen y san Juan bajo la cruz, y los donantes —un anciano mercader y su esposa— arrodillados fuera. El artista Tomaso di Giovanni, que pintó esta obra, fue llamado Masaccio (1401-1428), que significa Tomás el Torpe. Debió ser un genio extraordinario, pues sabemos que murió cuando apenas tenía veintiocho años y que, por entonces, ya había producido una verdadera revolución en la pintura. Esta revolución no consistió solamente en el recurso técnico de la perspectiva pictórica, aunque ésta en sí debió constituir una novedad asombrosa al producirse. Podemos imaginarnos la sorpresa de los florentinos al descubrirse esta pintura mural, como si fuera un agujero en el muro a través del cual pudieran ver una nueva capilla en el moderno estilo de Brunelleschi. Pero quizá quedaron más asombrados todavía ante la simplicidad y la magnitud de las figuras encuadradas por esta nueva arquitectura. Si los florentinos esperaban algo a la manera del estilo internacional que estaba en boga lo mismo en Florencia que en cualquier otra parte de Europa, debieron quedar desilusionados. En vez de graciosa delicadeza, veían pesadas y macizas figuras; en vez de suaves curvas, sólidas formas angulares; y en vez de menudos detalles, como flores y piedras preciosas, no había más que un sepulcro con un esqueleto encima. Pero si el arte de Masaccio era menos agradable a la vista que las pinturas a las que estaban acostumbrados, era mucho más sincero y emotivo. Podemos observar que Masaccio admiraba la dramática grandiosidad de Giotto, aunque no le imitara. El ademán sencillo con que la Virgen señala al Cristo en la cruz es tan elocuente e impresionante porque es el único movimiento en el conjunto solemne de la pintura. Sus figuras, en verdad, parecen estatuas. Este efecto, más que cualquier otro, es el que Masaccio realzó mediante la perspectiva de los lineamientos en que encajó sus figuras. Nos parece que podemos tocarlas casi, y esta sensación es la que hace de ellas y de su mensaje algo nuevo para nosotros. Para el gran maestro del Renacimiento, los nuevos recursos y descubrimientos no fueron nunca un fin en sí mismos, sino que los utilizó para que penetrara más todavía en nuestro espíritu la significacion del tema tratado.

El más grande escultor del círculo de Brunelleschi fue el maestro florentino

Donato di Nicolò di Betto Bardi, Donatello (1386?-1466). Era quince años mayor que Masaccio, aunque vivió mucho más tiempo que él. La ilustración 151 muestra una obra de su juventud. Le fue encargada por el gremio de los armeros, a cuyo patrón, san Jorge, representa; la estatua fue destinada a una hornacina del exterior de la iglesia de San Miguel, en Florencia. Si volvemos la vista a las estatuas góticas del exterior de las grandes catedrales (pág. 191, ilustración 127), advertiremos cómo Donatello rompió completamente con el pasado. Estas estatuas góticas permanecen a los lados de los pórticos en hileras solemnes y apacibles como si fueran seres de otro mundo. El san Jorge de Donatello se mantiene con firmeza sobre el suelo, con los pies clavados en tierra resueltamente, como dispuesto a no ceder un palmo. Su rostro no tiene nada de la vaga y serena belleza de los santos medievales, sino que es todo energía y concentracion (ilustración 150). Parece aguardar la llegada del monstruo para medir su fuerza, las manos descansando sobre el escudo, completamente tensa su actitud en una determinación de desafío. La estatua se ha hecho famosa como símbolo inigualable del valor y arrojo juveniles. Pero no es tan sólo la imaginación de Donatello lo más digno de admirar: su facultad de corporizar al santo caballeresco de espontánea y convincente manera, así como su criterio respecto al arte de la escultura revelan una concepción completamente nueva. A pesar de la sensación de vida y movimiento que la estatua comunica, sigue siendo precisa en su silueta y sólida como una roca. Al igual que la pintura de Masaccio, nos muestra que Donatello quiso sustituir las delicadezas y refinamientos de sus predecesores por una nueva y vigorosa observación del natural. Detalles como las manos o las cejas del santo revelan una completa independización de los modelos tradicionales; demuestran un nuevo e independiente estudio de las formas reales del cuerpo humano. Estos maestros florentinos de principios del siglo XV ya no se contentaban con repetir las viejas fórmulas manejadas por los artistas medievales. Como griegos y romanos, a los cuales admiraban, empezaron a estudiar el cuerpo humano en sus talleres y obradores tomando modelos o pidiendo a sus camaradas que posaran para ellos en las actitudes requeridas. Este nuevo método y este nuevo interesarse por las cosas son lo que hace parecer tan espontánea y natural la estatua de Donatello.

150

Detalle de la ilustración 151.

151

Donatello
San Jorge, h. 1415-1416.
Mármol, 209 cm de altura; Museo Nacional del Bargello, Florencia.

152

Donatello
El festín de Herodes,
1423-1427.

Bronce dorado, 60 × 60 cm; relieve de la pila bautismal del baptisterio, catedral de Siena.

153

Detalle de la ilustración 152.

Donatello adquirió gran fama durante su vida. Al igual que Giotto una centuria antes, fue llamado con frecuencia desde otras ciudades para acrecentar su magnificencia y belleza. La ilustración 152 muestra un relieve en bronce realizado para la pila bautismal de Siena diez años después de *San Jorge,* en 1427. Tal como la pila medieval de la página 179, ilustración 118, ilustra una escena de la vida de san Juan Bautista. Muestra el tremendo momento en que Salomé, la hija del rey Herodes, pide la cabeza de san Juan como recompensa a su danza, obteniéndola. Nos introducimos en el comedor regio y, más allá, en la galería que ocupan los músicos y en una sucesión de salas y escaleras interiores. El verdugo acaba de entrar y se arrodilla ante el Rey trayendo la cabeza del santo sobre una bandeja. El Rey se echa hacia atrás y levanta las manos en un gesto de horror; los niños gritan y huyen; la madre de Salomé, instigadora del crimen, está hablando al Rey para tratar de justificar el homicidio. Hay un gran hueco entre ella y los horrorizados huéspedes. Uno de éstos se tapa los ojos con la mano; otros rodean a Salomé, que parece acabar de interrumpir su danza. No hace falta explicar en todos sus detalles las modalidades nuevas en una obra como ésta de Donatello. Todas lo eran. A la gente acostumbrada a las claras y graciosas representaciones del arte gótico, la manera de ser tratado un tema por Donatello debió impresionarles profundamente. Según el nuevo estilo, no hacía falta formar un agradable esquema sino producir la sensación de un repentino caos. /Como las figuras de Masaccio, las de Donatello son rígidas y angulosas en sus movimientos. Sus ademanes son violentos, y en ellas no se hace nada por mitigar el horror del asunto/A sus contemporáneos, una escena semejante debió de parecerles terriblemente viva.

El nuevo arte de la perspectiva aumentó aún más la sensación de realidad. Donatello debió empezar por preguntarse a sí mismo: «¿Qué tuvo que suceder

154

Claus Sluter
Los profetas Daniel e Isaías, 1396-1404.
Procedente de *La fuente de Moisés*; piedra caliza, 360 cm de altura (base excluida); cartuja de Champmol, Dijón.

cuando la cabeza del santo fue llevada al comedor?» Hizo cuanto pudo por representar un palacio romano, tal como sería aquel en el que el hecho tuvo lugar, y por elegir tipos romanos para las figuras del fondo (ilustración 153). Podemos ver claramente, en efecto, que Donatello, como su amigo Brunelleschi, había iniciado por aquel entonces un sistemático estudio de las reliquias monumentales de Roma, para ayudarse a conseguir el renacimiento del arte. Pero sería enteramente equivocado, no obstante, imaginar que este estudio del arte griego y romano originó el Renacimiento. Más bien fue al contrario. Los artistas que vivían en torno a Brunelleschi suspiraban tan apasionadamente por un renacer del arte que se volvieron hacia la naturaleza, la ciencia y las reliquias de la antigüedad para conseguir sus nuevos propósitos.

El dominio de la ciencia y del conocimiento del arte clásico fue durante algún tiempo posesión exclusiva de los artistas italianos del Renacimiento. Pero la voluntad apasionada de crear un nuevo arte, que fuese más fiel a la naturaleza que todo lo que se había visto hasta entonces, inspiró también a otros artistas nórdicos pertenecientes al mismo momento histórico.

Así como la generación de Donatello se cansó en Florencia de las sutilezas y refinamientos del estilo internacional gótico, aspirando a crear figuras más vigorosas y austeras, así también un escultor de más allá de los Alpes se esforzó por lograr un arte más lleno de vida y más realista que el de las delicadas obras de sus predecesores. Este escultor era Claus Sluter, que trabajó entre 1380 y 1405 en Dijon, capital entonces del próspero y opulento Ducado de Borgoña. Su obra más famosa es un grupo de profetas que perteneció al pedestal de un gran crucifijo que señalaba la fuente de un famoso lugar de peregrinaje (ilustración 154). Figuran en este pedestal los hombres cuyas palabras fueron interpretadas como predicción de la pasión. Cada uno de ellos sostiene en su mano un gran libro o pergamino sobre el que están escritas esas palabras, y parecen meditar acerca de la tragedia que ha de venir. No son ya las solemnes y rígidas figuras que flanquean los pórticos de las catedrales góticas (pág. 191, ilustración 127). Se diferencian tanto de esas obras anteriores como lo hace *San Jorge,* de Donatello. El que lleva un turbante en la cabeza es Daniel; el de la cabeza destocada, Isaías. Tal como se hallan frente a nosotros, mayores que el natural, resplandeciendo todavía con su colorido y sus dorados, menos parecen estatuas que personajes vivos pertenecientes a uno de los misterios medievales en el momento de recitar sus papeles. Pero con todo y su sorprendente sensación de vida, no debemos olvidar el sentido artístico con que Sluter creó estas macizas figuras, con el flamear de sus ropajes y la dignidad de su aspecto.

Aun cuando no había de ser un escultor quien llevara a su término, en el norte, la conquista de la realidad: el artista cuyos descubrimientos revolucionarios se dirigieron desde un principio a representar algo enteramente nuevo fue el pintor Jan van Eyck (1390?-1441). Al igual que Sluter, estuvo relacionado con la corte de los duques de Borgoña, pero trabajó principalmente en la zona de los

Países Bajos denominada Bélgica. Su obra más famosa es un gran retablo con muchas escenas de la ciudad de Gante. Se dice que éste empezó a ser pintado por el hermano mayor de Jan, Hubert, del que poco se sabe, y que fue concluido por Jan en 1432, en la misma década que vio terminar las grandes obras de Masaccio y Donatello ya descritas.

Pese a que las diferencias son obvias, hay ciertas similitudes entre el fresco de Masaccio en Florencia (ilustración 149) y este altar pintado para una iglesia de la lejana Flandes. Ambos muestran al devoto donante y a su esposa rezando a los lados (ilustración 155), y ambos se centran en una gran imagen simbólica —la de la Santísima Trinidad en el fresco, y, en el altar, la de la visión mística de la adoración del Cordero, en la que éste, por supuesto, simboliza al Cristo (ilustración 156). La composición está basada principalmente en un pasaje del Apocalipsis (7, 9): «Después miré y había una muchedumbre inmensa, que nadie podría contar, de toda nación, razas, pueblos y lenguas, de pie delante del trono y del Cordero…», un texto que la Iglesia relaciona con la festividad de Todos los Santos, a la que la pintura hace más alusiones. Arriba observamos al Dios, tan majestuoso como el de Masaccio, pero entronizado con el esplendor de un papa, entre la Virgen y san Juan Bautista, quien fue el primero en llamar al Cristo el Cordero de Dios.

Al igual que en nuestro desplegable (ilustración 156), el altar, con su multitud de imágenes, podía mostrarse abierto, lo que ocurría en los días de fiesta, momento en que sus colores vibrantes eran revelados; o cerrado (entre semana), cuando presentaba un aspecto más sobrio (ilustración 155). Aquí, el artista representó a san Juan Bautista y a san Juan Evangelista como estatuas, de igual modo que Giotto había representado las figuras de las virtudes y los vicios en la capilla Dell'Arena (pág. 200, ilustración 134). Arriba se nos muestra la escena familiar de la anunciación, y solamente hemos de mirar atrás de nuevo, al maravilloso retablo de Simone Martini y Lippo Memmi —pintado cien años antes (pág. 213, ilustración 141)—, para obtener una primera impresión de la novedosa y realista aproximación de Van Eyck a la historia sagrada.

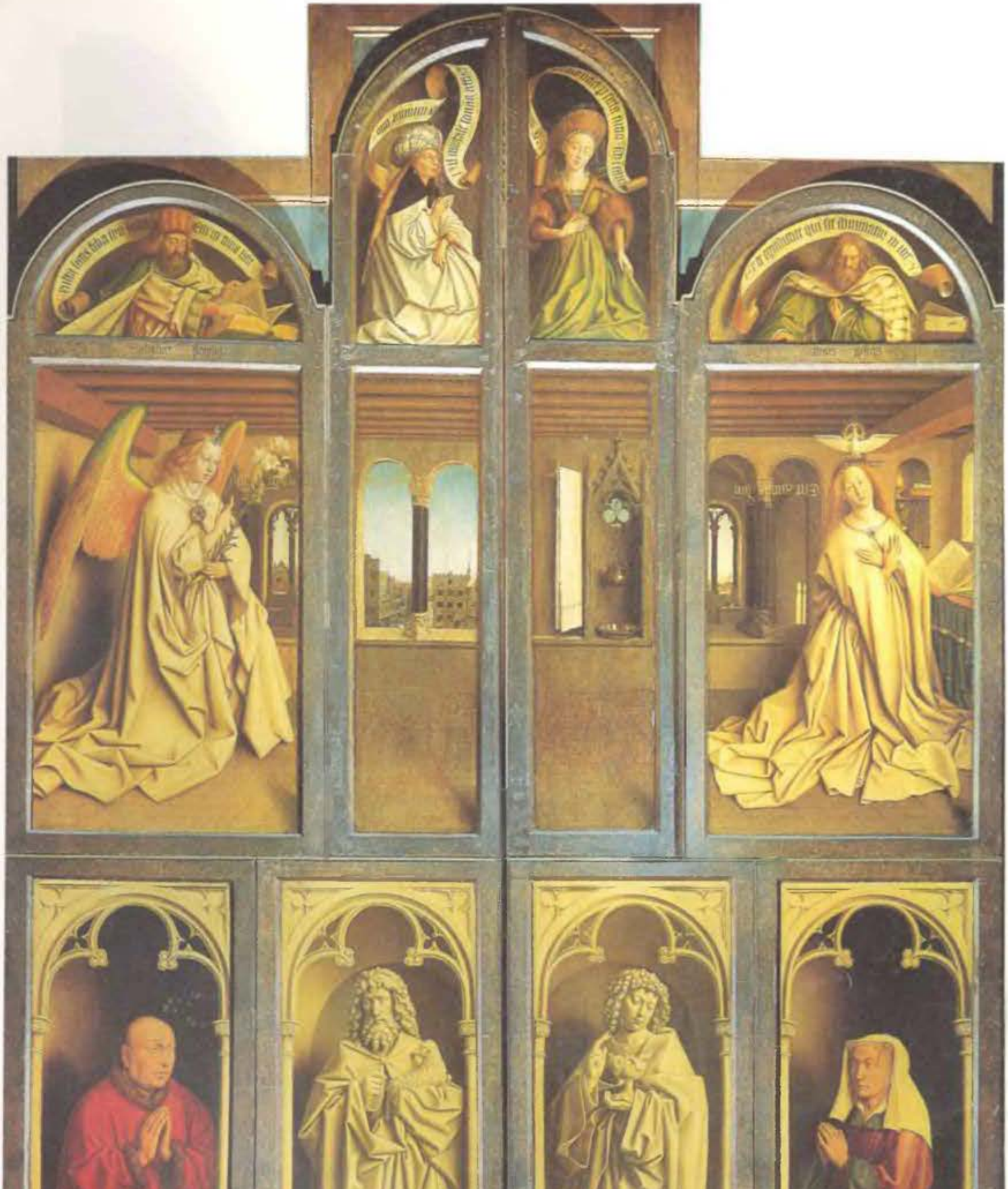
La manifestación más sorprendente de su nueva concepción del arte la reservó, sin embargo, para las pinturas interiores: las figuras de Adán y Eva tras la caída. La Biblia relata que solamente después de haber comido de la fruta del árbol del conocimiento ambos supieron que estaban desnudos. En cueros vivos, desde luego, pese a las hojas de higuera que sostienen en las manos. Aquí no podemos hallar ningún paralelismo con los maestros del Renacimiento temprano en Italia, pues ellos nunca acabaron de abandonar las tradiciones del arte griego y romano. Recordemos que los antiguos habían idealizado la figura humana en obras como *Apolo de Belvedere* o *Venus de Milo* (págs. 104 y 105, ilustraciones 64 y 65). Jan van Eyck no quería saber nada de todo eso. Debió situarse ante modelos desnudos y pintarlos tan concienzudamente que las generaciones posteriores se mostraron algo escandalizadas ante tanta honestidad. Y

155

Jan van Eyck
El altar de Gante (con laterales cerrados), 1432.
Óleo sobre tabla, cada panel 146,2 × 51,4 cm; catedral de St. Bavo, Gante.

156 (Desplegable)

El altar de Gante (con laterales abiertos).



no es que el artista no fuera sensible a la belleza. Está claro que también disfrutaba evocando los esplendores del cielo tanto como el maestro del *Díptico de Wilton* (págs. 216 y 217, ilustración 143) lo había hecho una generación antes. Pero observemos de nuevo la diferencia, la paciencia y la maestría con que estudió y pintó los preciosos brocados que vestían los ángeles músicos y el brillo de las joyas situadas por todas partes. En este aspecto, los Van Eyck no rompieron tan radicalmente con las tradiciones del estilo internacional como lo hizo Masaccio. Más bien siguieron los métodos de los hermanos De Limburgo y los condujeron a un grado de perfección tal que dejaron atrás las ideas del arte medieval. Ellos, como otros maestros góticos de su época, se complacieron en amontonar en sus pinturas pormenores encantadores y delicados frutos de la observación; se enorgullecían de mostrar su destreza al pintar flores y animales, edificios, trajes vistosos, joyas, y en ofrecer una verdadera fiesta para los ojos. Hemos visto que no se preocupaban mucho de la similitud de las figuras y los paisajes, y que sus diseños y perspectivas no eran, por ello, muy verosímiles. No puede decirse lo mismo de los cuadros de Van Eyck. Su observación de la naturaleza es aún más paciente; su conocimiento de los detalles, más exacto. Los árboles y los edificios del fondo muestran claramente su diversidad. Los árboles de los hermanos De Limburgo, como recordamos, eran más bien esquemáticos y convencionales (pág. 219, ilustración 144). Su paisaje se parece más a un tapiz que a un escenario real. Todo esto es por completo diferente en el cuadro de Van Eyck. En los detalles que se muestran en la ilustración 157 tenemos árboles reales y un paisaje auténtico prolongándose hacia la ciudad y el castillo del horizonte. La paciencia infinita con que están pintadas las hierbas sobre las rocas, y las flores entre los riscos, no tienen comparación con los últimos términos de la miniatura de los De Limburgo. Y lo que decimos del paisaje vale también para las figuras. Van Eyck parece haber estado tan atento a reproducir cada menudo detalle en su cuadro que casi nos creemos capaces de contar una por una las crines de los caballos o de las guarniciones de piel que ostentan en sus trajes los caballeros. El caballo de la miniatura de los De Limburgo parece, casi, un caballito de madera. El de Van Eyck es muy semejante en su forma y actitud, pero está vivo. Podemos ver el reflejo de la luz en su ojo y las arrugas que se le forman en la piel; mientras que el caballo anterior casi parece plano, éste de Van Eyck tiene miembros redondos, modelados en luz y sombra.

157

Detalles de la ilustración 156.

Puede parecer trivial ponerse a rebuscar todos estos pequeños detalles y elogiar a un gran artista por la paciencia con que ha observado y copiado del natural. Sería equivocado ciertamente considerar menos grande la obra de los hermanos De Limburgo o de cualquier otro pintor por faltarle tan fidedigna imitación de la naturaleza. Pero si queremos comprender de qué modo se desarrolló el arte nórdico, tenemos que apreciar debidamente esta paciencia y cuidado infinitos de Jan van Eyck. Los artistas meridionales de su generación, los maestros florentinos del círculo de Brunelleschi, desarrollaron un método por

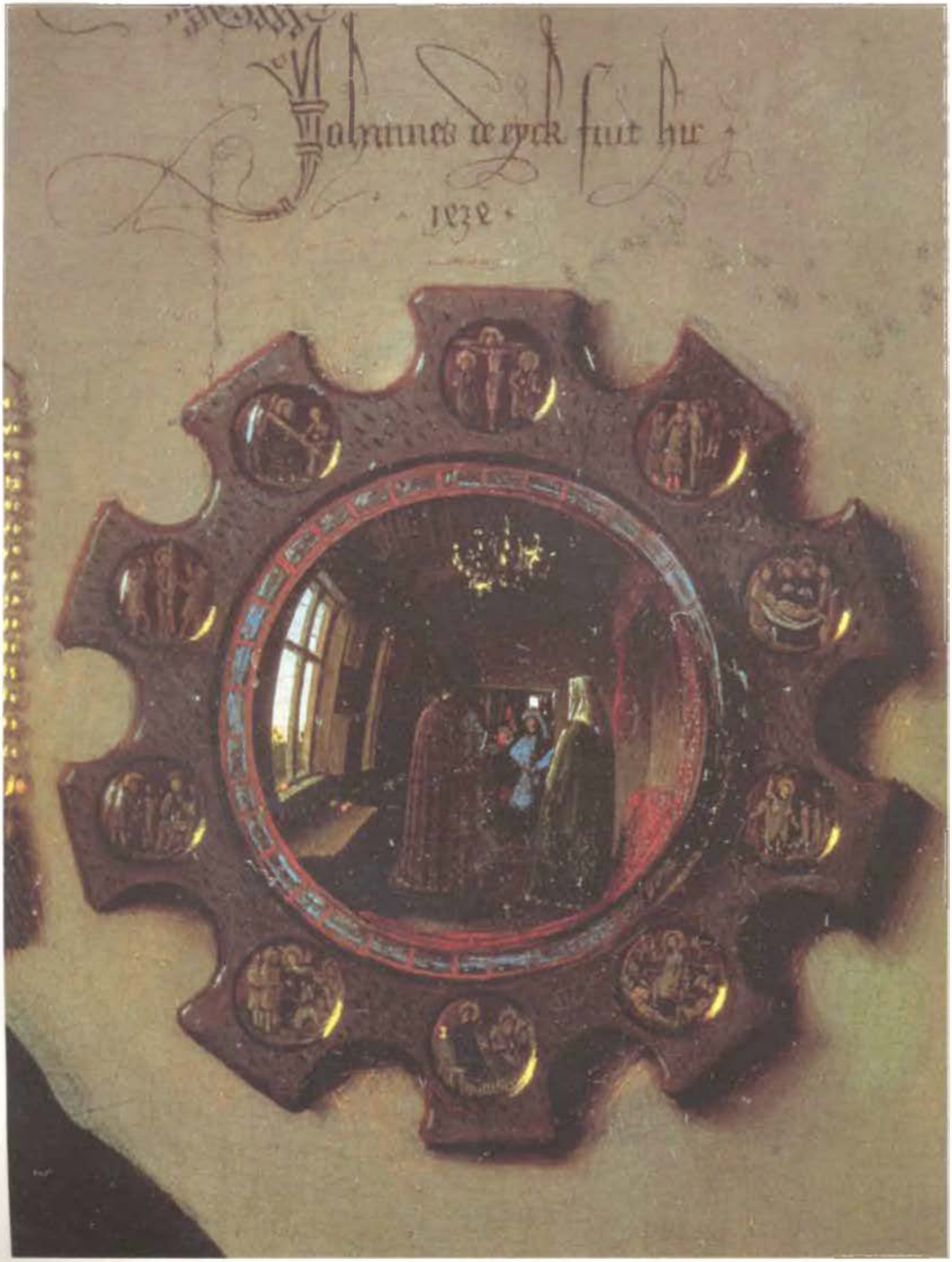
medio del cual la naturaleza podía ser representada en un cuadro casi con científica exactitud. Comenzaban trazando la armazón de las líneas de la perspectiva y plasmaban sobre ellas el cuerpo humano mediante sus conocimientos de la anatonía y las leyes del escorzo. Van Eyck emprendió el camino opuesto. Logró la ilusión del natural añadiendo pacientemente un detalle tras otro hasta que todo el cuadro se convirtiera en una especie de espejo del mundo visible. Esta diferencia entre el arte del norte y el italiano tuvo importancia durante muchos años. Cabe conjeturar que toda obra que se destaque en la representación de la hermosa superficie de las cosas, flores, joyas o edificios, será de un artista nórdico, flamenco probablemente; mientras que un cuadro de acusados perfiles, clara perspectiva y seguro dominio de la belleza del cuerpo humano, será italiano.

Para llevar a cabo su propósito de sostener el espejo de la realidad en todos sus detalles, Van Eyck tuvo que perfeccionar la técnica de la pintura. Fue el inventor de la pintura al óleo. Se ha discutido mucho acerca de la verdad y el exacto sentido de esta afirmación, pero los pormenores importan relativamente poco. No se trató de un descubrimiento como el de la perspectiva, que constituyó algo enteramente nuevo. Lo que él consiguió fue una prescripción nueva para la preparación de los colores antes de ser colocados sobre la tabla. Los pintores de entonces no compraban los colores ya preparados en tubos o en cajas, sino que tenían que prepararse sus propios pigmentos, obtenidos en su mayoría de plantas o minerales. Reducían éstos a polvo entre dos piedras —o los hacían moler por sus aprendices— y, antes de usarlos, les añadían cierta cantidad de líquido para formar con el polvo una especie de pasta. Existieron diversos modos de hacer esto; durante todo el medievo, el principal ingrediente de dicho líquido había sido el huevo, que daba excelentes resultados, pero que tenía el inconveniente de secarse muy deprisa. El procedimiento de pintar con colores preparados de este modo se denominó témpera. Parece ser que Jan van Eyck se hallaba descontento con tal fórmula, ya que no le permitía conseguir transiciones suaves fundiendo unos colores con otros. Si emplease aceite en vez de huevo, trabajaría mucho más lentamente y con mayor exactitud; podía hacer colores transparentes para ser aplicados por capas; podía realzar las partes más luminosas con el pincel afilado y conseguir esos milagros de exactitud que asombraron a sus contemporáneos y que condujeron a una rápida aceptación de la pintura al óleo como el más adecuado vehículo del color.

158

Jan van Eyck
El matrimonio Arnolfini, 1434.
Óleo sobre tabla
81,8 × 59,7 cm;
National Gallery,
Londres.

El arte de Van Eyck consiguió tal vez su máximo triunfo en la pintura de retratos. Uno de los más famosos es el de la ilustración 158, que representa a un comerciante italiano, Giovanni Arnolfini, llegado a los Países Bajos en viaje de negocios en compañía de su reciente esposa Jeanne de Chenany. En su estilo, es una obra tan nueva y revolucionaria como las de Donatello y Masaccio en Italia. Un sencillo rincón del mundo real ha quedado fijado de pronto sobre el panel como por arte de magia. Aquí está todo: la alfombra y las zapatillas, el rosario colgado en la pared, el pequeño sacudidor al lado de la cama y unas frutas en el


Johannes de eyck fuit hic

antepecho de la ventana. Es como si pudiéramos hacer una visita a los Arnolfini en su casa. El cuadro, probablemente, representa un momento solemne de sus vidas: sus esponsales. La recién desposada acaba de poner su mano derecha en la izquierda de Arnolfini, y éste está levantando su derecha para colocarla sobre aquéllas en señal de su unión. Seguramente se llamó al pintor para que registrara este importante momento como testigo, del mismo modo que puede ser llamado un notario a declarar que se ha hallado presente en un acto solemne de la misma índole. Esto nos explicaría la razón por la cual el maestro colocó su nombre en lugar destacado con las palabras latinas *Johannes de eyck fuit hic* (Jan van Eyck estuvo presente). En el espejo, al fondo de la habitación, vemos toda la escena reflejada y, al parecer, también la imagen del pintor y testigo (ilustración 159). No sabemos si fue el mercader italiano o el artista nórdico quien concibió la idea de hacer este uso de la nueva clase de pintura que puede ser comparado al empleo legal de una fotografía oportunamente aportada por un testigo. Pero sea quien quiera, fue con seguridad alguien que comprendió rápidamente las enormes posibilidades que yacían en la nueva modalidad pictórica de Van Eyck. Por vez primera en la historia, el artista se convertía en un perfecto testigo ocular en el verdadero sentido de la palabra.

En este intento de reflejar la naturaleza tal como se muestra a los ojos, Van Eyck, como Masaccio, dejó a un lado los esquemas armónicos y las curvas sinuosas del estilo gótico. Para algunos, sus figuras aún pueden parecer rígidas en comparación con la gracia exquisita de pinturas como las del *Díptico de Wilton* (págs. 216 y 217, ilustración 143). Pero en todas partes los artistas europeos de aquella generación desafiaron las viejas ideas acerca de la belleza y turbaron a

159, 160

Detalles de la ilustración 158.

161

Konrad Witz
La pesca milagrosa,
1444.

Panel de un altar; óleo sobre tabla; 132 × 154 cm; Museo de Arte y de Historia, Ginebra.

muchas personas de edad más avanzada. Uno de los más radicales de esos innovadores fue un pintor suizo llamado Konrad Witz (1400?-1446?). La ilustración 161 pertenece a un altar que pintó para Ginebra en 1444. Está dedicado a san Pedro y representa el encuentro del santo con el Cristo después de la resurrección, tal como se narra en el evangelio de Juan (21). Algunos de los apóstoles y sus compañeros habían salido a pescar en el Tiberíades, pero no capturaron nada. Al amanecer, el Cristo estaba de pie en la orilla, pero no le reconocieron. Les dijo que lanzaran la red al lado derecho de la barca, que volvió tan colmada de peces que ellos fueron incapaces de sacarla del agua. En aquel instante uno de ellos dijo: «Es el Señor», y cuando san Pedro lo oyó «se puso el vestido (pues estaba desnudo), y se lanzó al mar. Los demás discípulos vinieron en la barca», tras lo cual comieron con el Cristo. Si le hubieran pedido a un pintor medieval

que ilustrara este suceso milagroso, seguramente se habría contentado con una hilera convencional de líneas onduladas para dar a entender el lago Tiberíades. Pero Witz quiso convertir en familiar para los burgueses de Ginebra la escena del Cristo de pie en la orilla, y para ello no pintó *un* lago, sino el lago que ellos conocían, el de Ginebra, con el gran monte Salève irguiéndose al fondo. Se trata de un paisaje real que cualquiera puede contemplar, que todavía existe, y que aún se parece mucho al del cuadro. Es ésta quizá la primera representación exacta, el primer «retrato» de un paisaje auténtico que jamás se haya intentado. Sobre este lago, Witz pintó pescadores reales; no los sublimados apóstoles de obras antiguas, sino toscos hombres de pueblo, ocupados con sus aparejos de pesca y que procuraban desmañadamente que la barca no volcara. San Pedro, que está en el agua, parece algo desvalido, y seguramente fue así como se sintió. Sólo el Cristo se mantiene de pie sosegada y firmemente. Su sólida figura recuerda las del gran fresco de Masaccio (ilustración 149). Debió ser muy emocionante para los fieles de Ginebra mirar el altar por primera vez y ver que los apóstoles eran hombres como ellos, pescando en su propio lago, así como al Cristo resucitado apareciéndoseles milagrosamente en sus familiares orillas para ayudarles y consolarles.

Nanni di Banco
Albañil y escultores trabajando, h. 1408.
Base de una escultura de mármol; Or San Michele, Florencia.

13

TRADICIÓN E INNOVACIÓN, I

Segunda mitad del siglo XV en Italia

Los nuevos descubrimientos realizados por los artistas italianos y flamencos en la primera mitad del siglo XV crearon gran agitación en toda Europa. Pintores y patrocinadores a la par fueron fascinados por la idea de que el arte no sólo podía servir para plasmar temas sagrados de manera sugestiva, sino también para reflejar un fragmento del mundo real. Tal vez el más inmediato resultado de esta gran revolución en arte consistió en que los artistas de todas partes comenzaron a experimentar y procurar nuevos efectos sorprendentes. Este espíritu de aventura que sostuvo el arte del siglo XV señala la verdadera ruptura con el medievo.

Existe una consecuencia de esta ruptura que debemos considerar ante todo. Hasta alrededor de 1400 el arte, en diferentes partes de Europa, se había desarrollado siguiendo líneas análogas. Recordemos que el estilo de los pintores y escultores góticos de aquella época es conocido con el nombre de estilo internacional (pág. 215) porque las miras de los maestros predominantes en Francia, Alemania y Borgoña eran, en conjunto, muy parecidas. Claro está que existieron diferencias nacionales a lo largo de todo el medievo —por ejemplo, las existentes entre Francia e Italia durante el siglo XIII—, pero éstas no fueron, en conjunto, muy importantes. No se referían únicamente al terreno del arte, sino también al del saber e incluso al de la política. Todos los hombres cultos del medievo hablaban y escribían latín, y les daba lo mismo enseñar en la Universidad de París que en las de Padua o de Oxford.

Los nobles de la época participaban de los ideales de la caballería; su lealdad a su rey o a sus caudillos feudales no implicaba que se considerasen a sí mismos como los campeones de un pueblo o nación en particular. Todo esto cambió gradualmente hacia finales del medievo, cuando las ciudades, con sus burgueses y comerciantes, se fueron haciendo cada vez más importantes que los castillos de los barones. Los mercaderes hablaban su lenguaje nativo y se aunaban contra cualquier competidor intruso o extranjero. Cada ciudad estaba orgullosa y celosa de su propia posición y de sus privilegios comerciales e industriales. En el medievo, un buen maestro podía viajar de un lugar de construcción a otro, o ser recomendado por un monasterio a otro, no causándole ninguna preocupación tener que confesar su nacionalidad. Pero tan pronto como las ciudades crecieron en importancia, los artistas, así como los

artesanos y todos los trabajadores, se organizaron en gremios que, en muchos aspectos, eran semejantes a nuestros sindicatos. Misión suya era vigilar por los privilegios y derechos de sus miembros y asegurar un buen mercado para sus producciones. Para ser admitido en un gremio, el artista tenía que probar que era capaz de un cierto grado de competencia, es decir, que era, en realidad, un maestro en su arte. Entonces se le permitía abrir un taller, emplear aprendices y aceptar encargos de retablos, retratos, cofres pintados, banderas, estandartes o cualquier otra obra semejante.

Los gremios y corporaciones eran por lo general organizaciones ricas que poseían voz y voto en el gobierno de la ciudad y que no sólo contribuían a que ésta prosperase, sino que también se esforzaban en embellecerla. En Florencia y otros lugares, los gremios de orfebres, tejedores, curtidores, etcétera, dedicaron parte de sus fondos a la fundación de iglesias, la construcción de casas gremiales y la donación de altares y capillas. En este aspecto, hicieron mucho por el arte. Por otro lado, vigilaban celosamente los intereses de sus miembros, dificultando que los artistas extranjeros pudieran hallar empleo allí. Sólo los artistas más famosos conseguían romper en ocasiones esta resistencia y trasladarse tan libremente como en la época en que se construyeron las grandes catedrales.

Todo ello está relacionado con la historia del arte, porque debido al desarrollo de las ciudades, el estilo internacional fue tal vez el último estilo de este tipo que haya visto Europa. En el siglo XV el arte se disgregó en una serie de escuelas distintas; casi cada ciudad grande o pequeña en Italia, Flandes y Alemania tuvo su propia escuela de pintura. «Escuela» es una denominación un tanto equívoca. Por entonces no existían escuelas de arte en las que los jóvenes estudiantes siguieran cursos. Si un muchacho decidía que le gustaría llegar a ser pintor, su padre le colocaba de aprendiz desde muy corta edad en casa de uno de los principales maestros de la ciudad. Por lo general, tenía que vivir junto a él, hacía los recados de la familia del maestro y procuraba hacerse útil por todos los medios. Una de sus primeras tareas sería moler los colores, o ayudar a la preparación de las tablas o de las telas que el maestro querría usar. Gradualmente obtendría de éste algún trabajo menor, como la pintura de una enseña. Más tarde, cuando el maestro se hallara muy atareado, pediría al alumno que le ayudase en la terminación de algunos pormenores poco importantes de obras mayores: pintar el fondo señalado por el maestro sobre la tela, concluir el vestido de algunos personajes de una escena. Si mostraba talento y sabía imitar la manera de su maestro a la perfección, el joven recibiría poco a poco tareas más importantes que realizar bajo su supervisión. Éstas eran, pues, las escuelas de pintura del siglo XV. Fueron escuelas excelentes, y hay muchos pintores de hoy día que desearían haber recibido una instrucción semejante. El modo de transmitir los maestros de una ciudad su habilidad y experiencia a la generación joven explica, también, por qué las

162

Leon Battista Alberti
Iglesia de S. Andrea, Mantua, h. 1460.

Iglesia renacentista.

escuelas de pintura desarrollaron en esas ciudades una individualidad propia tan manifiesta. Puede reconocerse si un cuadro del siglo XV procede de Florencia o Siena, de Dijon o Brujas, de Colonia o Viena.

Con el propósito de tener un punto de mira ventajoso desde el que poder dominar esta variedad inmensa de maestros, escuelas y experiencias, será mejor que nos volvamos hacia Florencia, donde comenzó la gran revolución artística. Es fascinante observar cómo la segunda generación, la que siguió a Brunelleschi, Donatello y Masaccio, trató de hacer uso de los descubrimientos de éstos para aplicarlos a todas las tareas que hubiera que realizar. Esto no siempre fue fácil. Los principales encargos que se les hicieron, después de todo, permanecieron inalterables desde el comienzo del período. A veces, los nuevos y revolucionarios métodos parecían chocar con los encargos tradicionales. Considérese el caso de la arquitectura: la idea de Brunelleschi había sido introducir formas de edificios clásicos, columnas, tímpanos y cornisas copiadas por él de las ruinas romanas. Él empleó esas formas en las iglesias. Sus sucesores estaban afanosos por emularle. La ilustración 162 muestra una iglesia concebida por el arquitecto florentino Leon Battista Alberti (1404-1472), quien planeó su fachada como un gigantesco arco de triunfo a la manera romana (pág. 119, ilustración 74). Pero ¿cómo se aplicaría el mismo programa a una casa habitable corriente, en una calle de la ciudad? Los palacios y moradas tradicionales no podían ser construidos a la manera de templos. No habían sobrevivido edificios particulares de los tiempos romanos, y aunque así hubiera sido, las necesidades y las costumbres habían cambiado tanto que aquéllos hubieran podido proporcionar muy poca orientación. El problema, pues, era hallar un compromiso, una conciliación entre la casa tradicional, con paredes y ventanas, y la forma clásica que Brunelleschi había enseñado a usar a los arquitectos. Fue Alberti quien encontró la solución que ha seguido influyendo hasta nuestros días. Al construir un palacio para la opulenta familia florentina de comerciantes Rucellai (ilustración 163), diseñó un edificio corriente de tres pisos. Existe poca seme-

163

Leon Battista Alberti
Palacio Rucellai,
Florencia, h. 1460.

janza entre esta fachada y cualquier ruina clásica; y sin embargo, Alberti se adhirió al programa de Brunelleschi y empleó formas clásicas para decorarla. En lugar de construir columnas o semicolumnas, cubrió la casa con una red de pilastras y entablamentos que sugieren un orden clásico, sin variar la estructura del edificio. Es fácil ver dónde aprendió Alberti este principio. Recordemos el Coliseo romano (pág. 118, ilustración 73), en el cual se aplicaron varios órdenes griegos a los diversos pisos. Aquí también el piso inferior es una adaptación del orden dórico, habiendo asimismo arcos entre los pilares. Pero aunque, de este modo, Alberti había logrado dar un nuevo aspecto al viejo palacio, transformando las formas romanas, no por ello rompió del todo con las tradiciones góticas. No tenemos sino que comparar las ventanas de este palacio con las de la fachada de Notre-Dame de París (pág. 189, ilustración 125) para descubrir una sorprendente similitud. Alberti no hizo más que traducir un diseño gótico a unas formas clásicas, suavizando el «bárbaro» arco apuntado y utilizando los elementos del orden clásico en un contexto tradicional.

Este logro de Alberti es característico. Los pintores y escultores florentinos del siglo XV también se hallaron con frecuencia en una situación en la que tenían que adaptar el nuevo proyecto a una tradición antigua. La mezcla entre

164

Lorenzo Ghiberti
El bautismo del Cristo, 1427.
Bronce dorado, 60 × 60 cm; relieve del frontal del baptisterio, catedral de Siena.

lo nuevo y lo viejo, entre tradiciones góticas y formas modernas, es característica de muchos de los maestros de mediados del siglo.

El mayor de estos maestros florentinos que consiguió reconciliar las nuevas aportaciones con la tradición antigua fue un escultor de la generación de Donatello, Lorenzo Ghiberti (1378-1455). La ilustración 164 muestra uno de sus relieves para la misma pila de Siena para la que hizo Donatello *El festín de Herodes* (pág. 232, ilustración 152). En la obra de Donatello podríamos decir que todo era nuevo. La de Ghiberti parece mucho menos sorprendente a primera vista. Advertimos que la distribución de la escena no es muy distinta de la empleada por el famoso fundidor de Lieja del siglo XII (pág. 179, ilustración 118): el Cristo en el centro, teniendo a un lado a san Juan Bautista, a los ángeles al otro, y al Dios y la paloma del Espíritu Santo descendiendo del cielo. Hasta en la manera de estar tratados los detalles, la obra de Ghiberti recuerda las de sus predecesores medievales: el amoroso cuidado con que distribuye los pliegues de los trajes puede recordarnos una obra como la Virgen del orfebre del siglo XIV que hemos visto en la página 210, ilustración 139. Y sin embargo, el relieve de Ghiberti es tan vigoroso y convincente como el de su compañero Donatello. También él había aprendido a caracterizar cada figura y a hacernos comprender la parte que desempeña en el conjunto: la belleza

y humildad del Cristo, el Cordero de Dios, la solemne y enérgica actitud de san Juan, el enflaquecido profeta del desierto, y el celestial acompañamiento de los ángeles que se contemplan silenciosos entre sí, alegres y maravillados. Mientras que la nueva modalidad dramática de Donatello, al representar la escena sagrada, subvierte la nítida distribución que había sido orgullo de otra época, Ghiberti procura mantenerse contenido y lúcido. No nos proporciona una idea del espacio real, como se propuso Donatello. Prefiere ofrecernos tan sólo una alusión a la profundidad, dejando que las figuras principales se destaquen claramente contra un fondo neutral.

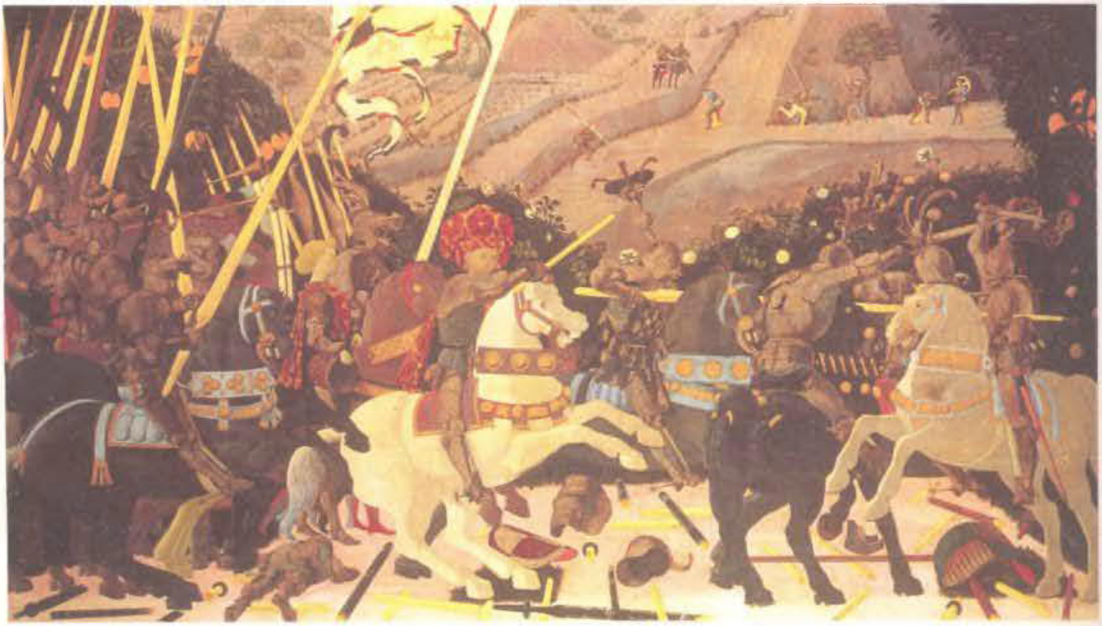
Del mismo modo que Ghiberti permaneció fiel a algunas ideas del arte gótico, sin rechazar el empleo de los nuevos descubrimientos de su siglo, el pintor Fra Angélico (hermano Angélico), de Fiésole, junto a Florencia (1387-1455) aplicó los nuevos métodos de Masaccio principalmente con objeto de expresar las ideas tradicionales del arte religioso. Fra Angélico era un fraile dominico: los frescos que pintó en su monasterio florentino de San Marcos, alrededor de 1440, se cuentan entre las más hermosas de sus obras. Pintó una escena sacra en cada una de las celdas y al final de cada corredor, y cuando se pasea de una a otra en la quietud del viejo edificio se experimenta algo del espíritu en el que fueron concebidas esas obras. La ilustración 165 muestra un cuadro de la anunciación que realizó en una de las celdas. Observamos al momento que el arte de la perspectiva no ofrecía dificultades para él. El claustro donde está arrodillada la Virgen está representado de manera tan convincente como la bóveda del famoso fresco de Masaccio (pág. 228, ilustración 149). Sin embargo, se ve claramente que el principal propósito de Fra Angélico no era «horadar la pared». Al igual que Simone Martini y Lippo Memmi en el siglo XIV (pág. 213, ilustración 141), sólo se propuso representar la escena religiosa en toda su belleza y simplicidad. Apenas hay movimiento o sugestión de sólidos cuerpos reales en la pintura de Fra Angélico. Pero me parece mucho más emotiva por su humildad, la de un gran artista que deliberadamente renuncia a cualquier demostración de modernidad a pesar de su profunda inteligencia respecto a los problemas que Brunelleschi y Masaccio introdujeron en el arte.

165

Fra Angélico
La anunciación,
h. 1440.

Fresco, 187 × 157 cm;
Museo de San Marcos,
Florencia.

Podemos estudiar la fascinación de estos problemas, y también su dificultad, en la obra de otro florentino, el pintor Paolo Uccello (1397-1475), la mejor conservada de las cuales es una batalla que figura en la National Gallery de Londres (ilustración 166). El cuadro se pintó probablemente para ser colocado encima del zócalo (entablamento de la parte baja) de la pared de un aposento del Palacio Médicis, palacio urbano de una de las familias de mercaderes florentinos más poderosas y opulentas. Representa un episodio de la historia de Florencia del que aún se hablaba mucho cuando se realizó la obra: la batalla de San Romano en 1432, cuando las tropas florentinas batieron a sus rivales en uno de los muchos enfrentamientos que tuvieron lugar entre facciones italianas. A primera vista, el cuadro puede parecer bastante medieval. Esos



caballeros con sus armaduras y sus largas y pesadas lanzas, cabalgando como en un torneo, pueden recordarnos una novela medieval de caballería; no ha de sorprendernos, al pronto, como muy moderno el modo de estar pintada la escena. Tanto los hombres como los caballos parecen un poco de madera, como si fueran juguetes; en su conjunto, el vistoso cuadro parece hallarse muy lejos de la realidad de la guerra. Pero si nos preguntamos por qué esos caballos parecen como de tiovivo, y la totalidad de la escena casi como una función de títeres, haremos un curioso descubrimiento. Sucede así precisamente porque el pintor se hallaba tan fascinado por las nuevas posibilidades de su arte que hizo cuanto pudo por que sus figuras se recortasen en el espacio como si hubieran sido talladas más que pintadas. Se decía de Uccello que el descubrimiento de la perspectiva le impresionó tanto que pasó noches y días dibujando objetos escorzados y planteándose a sí mismo nuevos problemas. Sus compañeros acostumbraban decir que se hallaba tan absorbido por esos estudios que apenas levantaba la cabeza cuando su mujer le avisaba que la comida se hallaba dispuesta, exclamando: «¡Qué cosa tan bella es la perspectiva!» En el cuadro podemos ver algo de este arrobamiento. Evidentemente, Uccello se tomó mucho trabajo para reproducir las diversas piezas de la armadura que están tendidas en el suelo en correcto escorzo. Pero, sin duda, de lo que estaba más orgulloso era del guerrero caído en tierra, cuya escorzada representación

166

Paolo Uccello
La batalla de San Romano, h. 1450.

Probablemente, de una habitación del Palacio Médicis, Florencia; óleo sobre tabla, 181,6 × 320 cm; National Gallery, Londres.

debió ser muy difícil (ilustración 167). No se había pintado una figura semejante antes de él, y aunque más bien parece pequeña en proporción con las otras, podemos imaginarnos la sorpresa que causaría. En todo el cuadro podemos hallar testimonios del interés que se tomó Uccello por la perspectiva, así como de la fascinación que ésta ejerció en su espíritu. Hasta las quebradas lanzas que yacen en tierra están situadas de modo que apunten hacia su común punto de fuga. Esta matemáticamente precisa colocación es en cierto modo responsable de la apariencia de artificialidad del escenario en que parece desarrollarse la batalla. Si retrocedemos de esta fastuosidad caballeresca a los caballeros del cuadro de Van Eyck (pág. 238, ilustración 157) y a las miniaturas de los De Limburgo (pág. 219, ilustración 144) que hemos comparado con él, advertiremos más claramente lo que Uccello debía a la tradición gótica y cómo transformó esa herencia. Van Eyck, en el norte, modificó las formas del estilo internacional aumentando los pormenores mediante la observación y tratando de copiar minuciosamente las superficies de las cosas. Uccello eligió más bien el criterio opuesto. Por medio de su amado arte de la perspectiva, trató de construir un escenario verosímil, sobre el que las figuras apareciesen sólidas y reales. Sólidas, indudablemente lo parecen, pero el efecto que producen nos recuerda un poco el de las fotografías estereoscópicas que se observan

167

Detalle de la ilustración 166.

a través de dos lentes. Uccello no había aún aprendido a emplear los efectos de la luz, la sombra y el aire para suavizar los duros perfiles de una reproducción estrictamente en perspectiva. Pero si nos situamos frente al cuadro tal como se halla en la National Gallery, no sentimos nada anormal en él, pues a pesar de su obsesión por la geometría aplicada, Uccello era un verdadero artista.

En tanto que pintores como Fra Angélico podían hacer uso de lo nuevo sin alterar el espíritu de lo viejo; mientras Uccello, a su vez, quedaba completamente cautivado por los nuevos problemas, artistas menos acendrados y ambiciosos utilizaron los nuevos procedimientos sin inquietarse demasiado acerca de sus dificultades. El público probablemente prefirió a los maestros que le ofrecían lo mejor de los dos mundos. Así, el encargo de pintar las paredes de la capilla privada del Palacio Médicis recayó sobre Benozzo Gozzoli (h. 1421-1497), discípulo de Fra Angélico pero, evidentemente, hombre de muy distinto criterio artístico. Gozzoli cubrió los muros de la capilla con una representación de la cabalgata de los tres reyes magos, haciéndoles viajar con un atuendo verdaderamente regio a través de un hermoso paisaje (ilustración 168). El episodio bíblico le dio ocasión para exhibir ricos primores y suntuosos ropajes, un maravilloso mundo lleno de encanto y alegría. Hemos visto que esta afición a representar la fastuosidad de los nobles pasatiempos se desarrolló en Borgoña (pág. 219, ilustración 144), en cuya comarca los Médicis establecieron estrechas relaciones. Gozzoli parece querer demostrar que los nuevos recursos podían ser usados para hacer esas alegres representaciones de la vida contemporánea más vivas aún y deliciosas. No tenemos ninguna razón para discutírselo. La vida de la época era, en realidad, tan pintoresca y llena de colorido que debemos estar agradecidos a esos maestros menores que han conservado un recuerdo de esas delicias en sus obras, y todo el que vaya a Florencia no debe desperdiciar el placer de una visita a esta pequeña capilla en la que parece quedar algo aún del sabor y el aroma de un modo más alegre de vivir.

168

Benozzo Gozzoli
El viaje de los reyes magos a Belén, h. 1459-1463.

Fresco, detalle; capilla del Palacio Médicis-Riccardi, Florencia.

Entre tanto, otros pintores, instalados en ciudades al norte y al sur de Florencia, asimilaron el mensaje del nuevo arte de Donatello y Masaccio, y tal vez lo aprovecharon más ávidamente aún que los propios florentinos. Allí estaba Andrea Mantegna (1431-1506), quien trabajó en un principio en la famosa ciudad universitaria de Padua, y después en la corte de los señores de Mantua, ciudades las dos del norte de Italia. En una iglesia de la primera, muy cercana a la capilla en la que Giotto pintó sus famosos frescos, Mantegna realizó una serie de pinturas murales con temas de la leyenda de Santiago apóstol. La iglesia sufrió graves daños por los bombardeos durante la última guerra, y muchas de esas maravillosas pinturas de Mantegna fueron destruidas. Es una pérdida lamentable porque seguramente pertenecían a una de las más grandes obras de arte de todos los tiempos. Una de ellas (ilustración 169) muestra a Santiago escoltado hasta el lugar de su ejecución. De la misma

manera que Giotto o Donatello, Mantegna trató de imaginar con toda claridad cómo debió haber sido realmente la escena, pero el criterio acerca de lo que llamaba realidad había alcanzado mucha mayor exactitud que la que tuvo en la época de Giotto. Lo que preocupó a este último fue el sentido interior del tema: el modo en que unos hombres y mujeres habrían reaccionado y se conducirían en una situación dada. Mantegna se interesó también por las circunstancias externas. Sabía que Santiago había vivido en la época de los emperadores romanos, y estaba deseoso de reconstruir la escena tal como efectivamente en aquel tiempo pudo haber acaecido. La puerta de la ciudad a través de la que acaba de ser conducido Santiago es un arco de triunfo romano, y todos los soldados de la escolta aparecen vestidos y armados como legionarios de Roma, tal como los hemos visto representados en los monumentos clásicos auténticos. Este cuadro no sólo nos recuerda la escultura antigua por esos pormenores de las vestiduras y la ornamentación. Toda la escena respira el espíritu del arte romano en su rigurosa simplicidad y su austera grandeza. La diferencia, ciertamente, entre los frescos florentinos de Benozzo Gozzoli y las obras de Mantegna, que fueron pintadas aproximadamente por los mismos años, difícilmente podría ser más acusada. En la alegre fastuosidad de Gozzoli reconocemos un retorno a los gustos del estilo gótico internacional. Mantegna, por su parte, prosigue el camino allí donde lo había dejado Masaccio. Sus figuras son tan estatuarias e impresionantes como las de este último. Al igual que él, emplea el nuevo arte de la perspectiva con vehemencia, pero no lo explota, como hizo Uccello, para extremar los efectos que podrían obtenerse mediante su magia. Mantegna emplea la perspectiva más bien para crear un escenario sobre el que las figuras parecen estar y moverse como seres sólidos y tangibles. Las distribuye como un diestro director de escena, para que reflejen la significación del momento y el curso de un episodio. Podemos ver claramente qué está ocurriendo: la procesión que escolta a Santiago se ha detenido un momento porque uno de los perseguidores se ha arrepentido y se ha postrado a los pies del santo para recibir su bendición. El santo se ha vuelto sosegadamente para bendecirle, mientras los soldados romanos se detienen y observan, uno de ellos impasiblemente, y el otro levantando su mano en un ademán expresivo que parece dar a entender que también él está emocionado. El arco enmarca esta escena y la separa del tumulto de la masa de espectadores que es echada hacia atrás por los guardias.

169

Andrea Mantegna
Santiago camino de su ejecución, h. 1455.
Fresco; destruido; antiguamente, iglesia de los Eremitani, Padua.

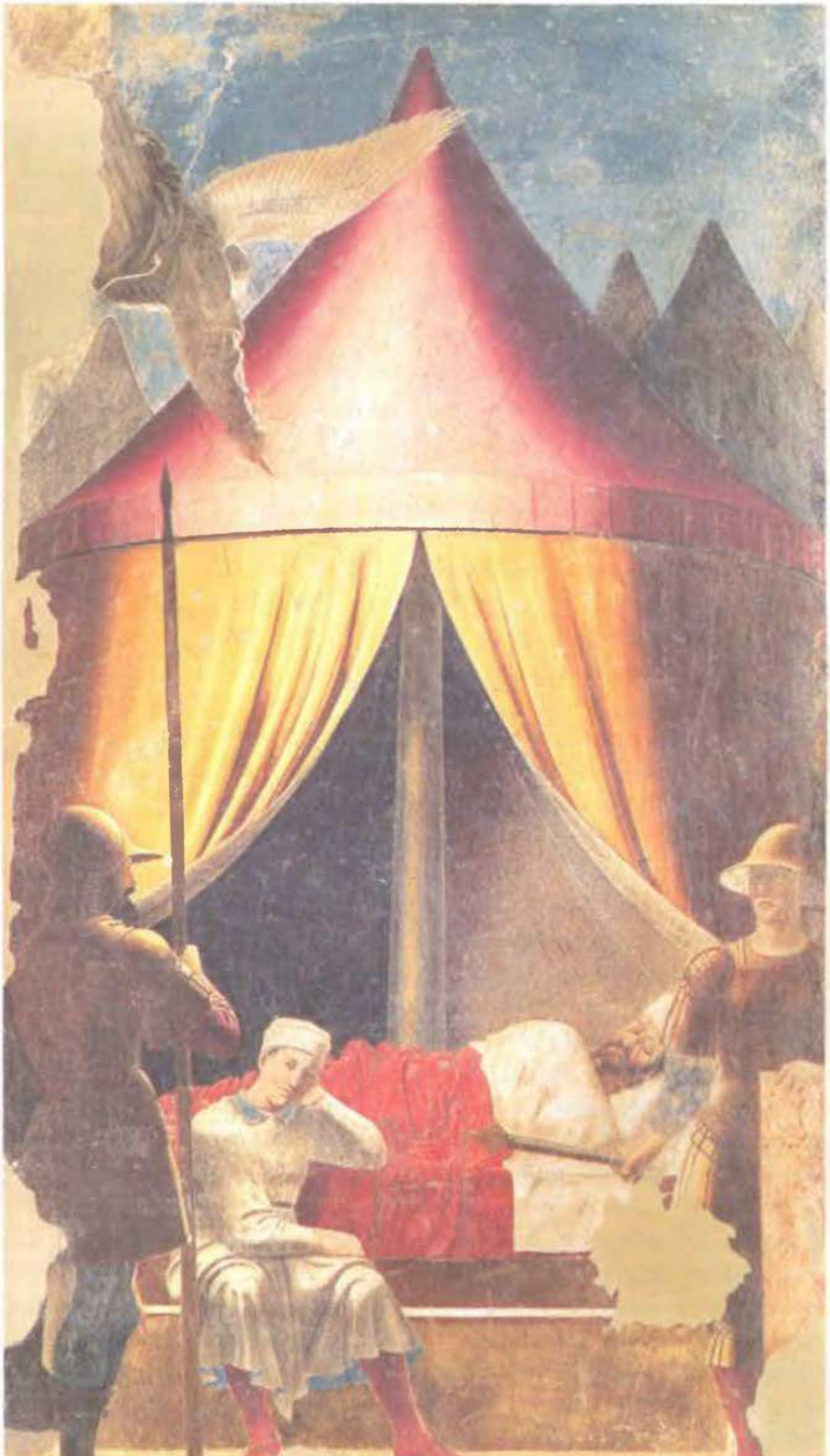
Mientras que Mantegna aplicaba así los nuevos métodos del arte en el norte de Italia, otro gran pintor, Piero della Francesca (1416?-1492), hizo lo mismo en la región sur de Florencia, en las ciudades de Arezzo y Urbino. Al igual que los frescos de Gozzoli y Mantegna, los de Piero della Francesca fueron pintados muy poco después de mediado el siglo XV, aproximadamente en la generación inmediata a la de Masaccio. El episodio de la ilustración 170 muestra el sueño que llevó al emperador Constantino a aceptar la fe cristiana.

Antes de una batalla decisiva con su rival, soñó que un ángel le mostraba la cruz y decía: «Bajo este signo vencerás.» El fresco de Della Francesca representa la escena en la noche anterior a la batalla en el campamento del Emperador. Vemos abierta la tienda donde Constantino duerme en su lecho de campaña. Su guarda está sentado junto a él, mientras dos centinelas le dan también escolta. Esta tranquila escena nocturna se ha visto iluminada de pronto por un rayo de luz al descender un ángel del cielo sosteniendo el símbolo de la cruz en su mano extendida. Como en Mantegna, algo nos hace pensar en una escena teatral. Hay un tranquilo escenario señalado claramente, y nada distrae nuestra atención de la acción principal. Al igual que Mantegna, Della Francesca se esforzó en pintar vestiduras de legionarios romanos y, como él, prescindió de los alegres y abigarrados pormenores que introdujo Gozzoli en sus escenas. También Piero della Francesca dominaba por entero el arte de la perspectiva, y la manera con que muestra la figura del ángel en escorzo es tan atrevida que casi puede prestarse a confusiones, especialmente en una reproducción pequeña. Pero a los artificios geométricos con los cuales sugerir el espacio de la escena, agregaría otro nuevo de igual importancia: el tratamiento de la luz. Los artistas medievales apenas tuvieron noción alguna de la luz. Sus planas figuras no proyectaban sombras. Masaccio fue un precursor a este respecto: las redondas y sólidas figuras de sus cuadros están enérgicamente modeladas en luz y sombra (pág. 228, ilustración 149). Pero nadie vio la inmensidad de estas nuevas posibilidades más claramente que Piero della Francesca. En su cuadro, la luz no solamente ayuda a modelar las formas de las figuras, sino que se equipara con la perspectiva para dar la ilusión de profundidad. El soldado que se halla en primer término es como una silueta oscura ante la claridad que ilumina la abertura de la tienda. Notamos de este modo la distancia que separa a los soldados del escalón donde está sentado el guarda, cuya figura, a su vez, se destaca en el rayo de luz que emana del ángel. Se nos hace percibir la redondez de la tienda, y el hueco que ésta enmarca, lo mismo por medio de la luz que por el escorzo y la perspectiva. Pero Della Francesca deja que la luz y la sombra produzcan un milagro todavía mayor: que contribuyan a crear la misteriosa atmósfera de la escena, en la profundidad de la noche, cuando el Emperador tuvo una visión que cambiaría el curso de la historia. Esta calma y simplicidad impresionante hicieron de Piero della Francesca quizá el más grande heredero de Masaccio.

170

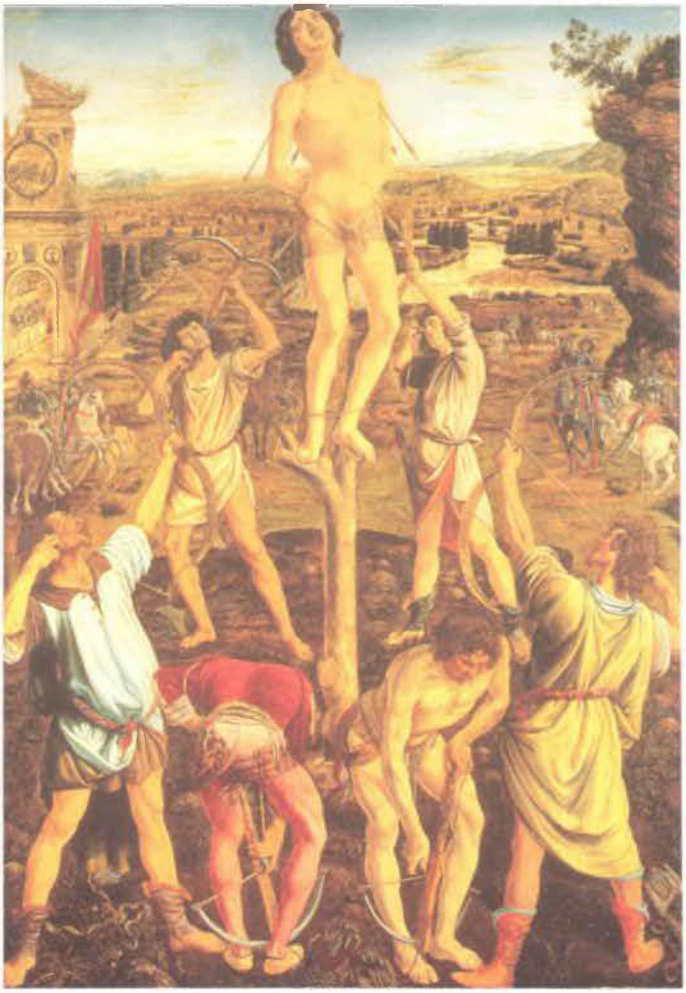
Piero della Francesca
El sueño de Constantino, h. 1460.
Fresco, detalle; iglesia de S. Francesco, Arezzo.

Mientras éstos y otros artistas aplicaban los inventos de la gran generación de maestros florentinos, en Florencia los artistas se iban dando cuenta cada vez más de los nuevos problemas a que aquéllos daban lugar. En el primer momento del triunfo pudieron creer que el descubrimiento de la perspectiva y el estudio de la naturaleza resolverían todas las dificultades que el arte ofrecía. Pero no debemos olvidar que el arte es cosa muy distinta de la ciencia. Los propósitos del artista, sus recursos técnicos, pueden desarrollarse, evolucionar,



pero arte en sí apenas puede decirse que progrese, en el sentido en que progresa la ciencia. Cada descubrimiento en una dirección crea una nueva dificultad en alguna otra. Recordemos que los pintores medievales desconocían las reglas correctas del dibujo, pero que su propia ignorancia les permitía distribuir sus figuras sobre el cuadro de un modo orientado a la creación de un esquema perfecto. El calendario ilustrado del siglo XII (pág. 181, ilustración 120), o el relieve *Tránsito de la Virgen,* del XIII (pág. 193, ilustración 129), constituyen ejemplos de esta habilidad. Incluso pintores del siglo XIV, como Simone Martini y Lippo Memmi (pág. 213, ilustración 141) aún eran capaces de distribuir sus figuras de modo que formaran un armónico diseño sobre un fondo de oro. Tan pronto como fue adoptado el nuevo concepto de hacer del cuadro un espejo de la realidad, el problema de cómo distribuir las figuras ya no fue fácil de resolver. En la realidad éstas no se agrupan armónicamente, no destacan con claridad sobre un fondo neutro. En otras palabras, existía el peligro de que la nueva facultad del artista arruinara su más preciado don de crear un conjunto agradable y satisfactorio. El problema se volvió particularmente serio cuando el artista se enfrentó con tareas como las de realizar grandes retablos y otras semejantes. Estas pinturas tenían que ser vistas desde lejos y encajar dentro del marco arquitectónico del conjunto de la iglesia. Además, debían presentar el tema religioso a los fieles en lineamientos precisos y elocuentes. La ilustración 171 muestra cómo un artista florentino de la segunda mitad del siglo XV, Antonio Pollaiuolo (1432?-1498), trató de resolver el nuevo problema haciendo un cuadro a la par correcto de dibujo y armónico de composición. Constituye uno de los primeros intentos de esta clase para resolver dicho problema, no sólo por medio del tacto e instintivamente, sino también mediante la aplicación de normas concretas. Puede no ser en conjunto un intento logrado, ni una obra muy atractiva, pero muestra con claridad cuán deliberadamente los artistas florentinos se propusieron resolver esta dificultad. El cuadro representa el martirio de san Sebastián, que aparece amarrado a un poste rodeado de seis verdugos. Este grupo forma un esquema muy equilibrado en forma de triángulo agudo. El sayón de cada lado se corresponde con una figura análoga en el otro.

La colocación, en efecto, es tan clara y simétrica que casi resulta demasiado rígida. El pintor advirtió evidentemente esta desventaja, por lo que trató de introducir alguna diversidad. Uno de los sayones que ajustan sus ballestas está visto de frente, mientras que otro se halla de espaldas, y lo mismo sucede con las figuras erectas. De tan sencilla manera, el pintor se propuso suavizar la rígida simetría de la composición e introducir un sentido de movimiento y contramovimiento muy semejante al de una pieza musical. En el cuadro de Pollaiuolo este recurso aún está empleado conscientemente, y su composición parece en cierto modo un ejercicio. Podemos imaginarnos que empleó el mismo modelo visto desde diferentes lados para las figuras correspondientes, y



171

Antonio Pollaiuolo
El martirio de san Sebastián, h. 1475.
Retablo; óleo sobre tabla, 291,5 × 202,6 cm; National Gallery, Londres.

notamos que, orgulloso de su dominio de los músculos y movimientos, casi echó en olvido el verdadero asunto del cuadro. Por lo demás, Pollaiuolo apenas consiguió triunfar en lo que se propuso. Es cierto que aplicó el nuevo arte de la perspectiva a una maravillosa representación del paisaje toscano en el fondo, pero el tema principal y ese fondo no ligan realmente entre sí. No existe continuidad entre la colina del primer plano, donde se realiza el martirio, y el escenario de la lejanía. Casi sorprende que Pollaiuolo no hubiera preferido situar su composición contra algo semejante a un fondo dorado o neutral, pero advertimos que este recurso le estaba vedado. Figuras tan vigorosas y llenas de vida hubieran parecido desplazadas sobre un fondo dorado.

Una vez que el arte eligió el camino de rivalizar con la naturaleza, ya no podía retroceder. El cuadro de Pollaiuolo pone en evidencia la índole del problema que los artistas del siglo XV debieron plantearse en sus estudios. El arte italiano culminó en la generación siguiente, después de haber hallado solución a aquél.

Entre los artistas florentinos de la segunda mitad del siglo XV que se esforzaron en solucionar dicho problema se encuentra el pintor Sandro Botticelli (1446-1510). Uno de sus cuadros más famosos representa, no una leyenda cristiana, sino un mito clásico: *El nacimiento de Venus* (ilustración 172). Los poetas griegos y romanos fueron conocidos a lo largo de todo el medievo, pero solamente en la época del Renacimiento, cuando los italianos trataron de recuperar la primitiva gloria de Roma, tales mitos se hicieron populares entre la gente instruida. Para ésta, la mitología de los tan admirados griegos y latinos era algo más que un alegre y delicioso cuento de hadas. Esos hombres

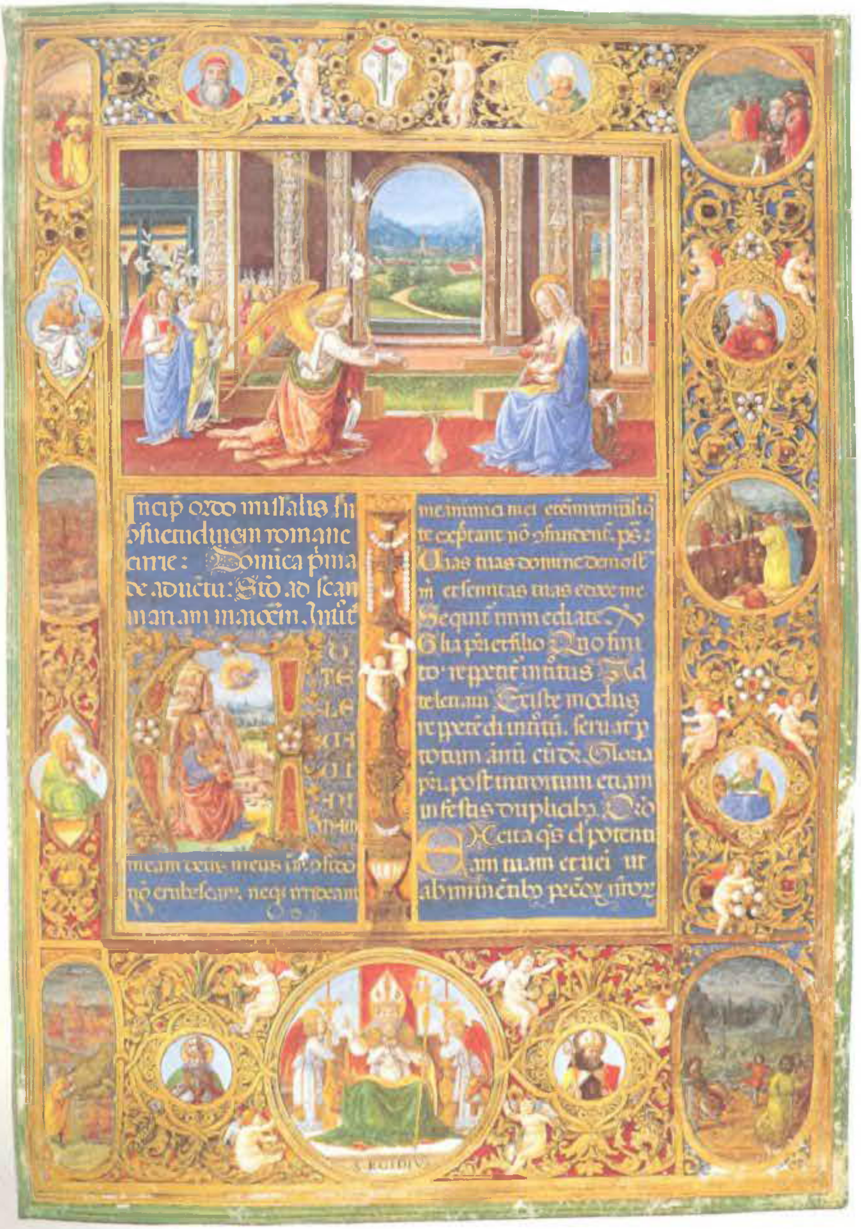
estaban tan convencidos de la superior sabiduría de los antiguos que creían que todas las leyendas clásicas debían de contener alguna verdad misteriosa y profunda. La persona que encargó este cuadro a Botticelli para su casa de campo fue un miembro de la rica y poderosa familia Médicis. Él mismo, o uno de sus amigos cultos, explicaría probablemente al pintor lo que se sabía acerca de cómo representaron los antiguos a Venus surgiendo del mar. Para esas personas, la narración de su nacimiento constituía el símbolo del misterio por medio del cual el divino mensaje de la belleza advino al mundo. Hay que imaginarse que el pintor pondría manos a la obra reverentemente para representar este mito de una manera digna. La acción del cuadro se advierte en seguida. Venus ha emergido del mar sobre una concha, que es empujada a la playa por el soplo de unos dioses alados entre una lluvia de rosas. Dado que ella está a punto de dar un paso hacia la arena, una de las Horas o Ninfas la recibe con una capa púrpura. Botticelli triunfa allí donde fracasara Pollaiuolo. Su cuadro forma, en efecto, un esquema perfectamente armónico. Pero Pollaiuolo pudo haber dicho que Botticelli lo consiguió sacrificando algunos de los recursos que él trató severamente de respetar. Las figuras de Botticelli parecen menos sólidas; no están tan correctamente dibujadas como las de Pollaiuolo o Masaccio. Los graciosos movimientos y las líneas melódicas de su composición recuerdan la tradición gótica de Ghiberti y Fra Angélico, incluso tal vez el arte del siglo XIV, en obras tales como *La anunciación* de Simone Martini y Lippo Memmi (pág. 213, ilustración 141) o la del orfebre francés (pág. 210, ilustración 139), en las cuales observamos el suave cimbreo del cuerpo y la exquisita caída de los ropajes. La Venus de Botticelli es tan bella que no nos damos cuenta del tamaño antinatural de su cuello, de la pronunciada caída de sus hombros y del extraño modo en que cuelga del torso el brazo izquierdo. O, más bien, diríamos que esas libertades que Botticelli se tomó con la naturaleza, con objeto de conseguir una silueta graciosa, realzan la belleza y la armonía del dibujo, ya que hacen más intensa la impresión de un ser infinitamente tierno y delicado conducido a nuestras playas como un don del cielo.

172

Sandro Botticelli
El nacimiento de Venus, h. 1485.

Temple sobre lienzo, 172,5 × 278,5 cm; Galería de los Uffizi, Florencia.

El rico comerciante que encargó este cuadro a Botticelli, Lorenzo Pierfrancesco de Médicis, fue también el protector de un florentino que estaba destinado a darle su nombre a un continente, Amerigo (Américo) Vespucci, quien, estando a su servicio, navegó hasta el nuevo mundo. Hemos llegado al período elegido por los historiadores posteriores como terminación oficial del medievo. Recordemos que en el arte italiano existieron varios acontecimientos que han podido ser descritos como el principio de una nueva época: los descubrimientos de Giotto, hacia 1300; los de Brunelleschi, hacia 1400. Pero tal vez más importante aún que todas esas revoluciones en los métodos fue un cambio gradual que sobrevino en el arte en el transcurso de esos dos siglos. Se trata de un cambio que es más fácil de sentir que de describir. Una compara-



173

Gherardo di Giovan
La anunciación y
escenas de *Divina
comedia*, de Dante, l
1474-1476.

Página de un misal;
Museo Nacional del
Bargello, Florencia.

ción de las miniaturas medievales de libros, tratadas en capítulos anteriores (pág. 195, ilustración 131 y pág. 211, ilustración 140), con un ejemplo del arte florentino que se inicia alrededor de 1475 (ilustración 173), puede dar una idea del diferente espíritu con que el mismo arte puede ser empleado. No es que los maestros florentinos careciesen de respeto o de devoción. Pero las mismas posibilidades que el arte había conquistado hicieron imposible para ellos considerarlo tan sólo como medio para expresar el sentido de un tema religioso. En vez de ello, desearon aplicar esas posibilidades en una ostentación de lujo y de riqueza. Esta función del arte —la de adherirse a la belleza y los dones de la vida— nunca fue olvidada del todo. En el período que denominamos Renacimiento italiano destacó constantemente en primer lugar.

Pintura al fresco y moledura de colores, h. 1465.

De una estampa florentina que muestra los quehaceres de los nacidos bajo el signo de Mercurio.

14

TRADICIÓN E INNOVACIÓN, II

El siglo XV en el norte

Hemos visto que el siglo XV trajo un cambio decisivo en la historia del arte porque los descubrimientos e innovaciones de la generación de Brunelleschi en Florencia elevaron al arte italiano a un nuevo plano, separándolo de su desarrollo en el resto de Europa. Los propósitos de los artistas nórdicos del siglo XV tal vez no se diferenciaron tanto de los de sus camaradas italianos como su significación y sus métodos. La diferencia entre el norte e Italia quizá se acuse más claramente en arquitectura. Brunelleschi puso fin al estilo gótico en Florencia introduciendo el método renacentista de usar motivos clásicos para sus edificios. Casi un siglo después, los artistas no pertenecientes a Italia siguieron su ejemplo. A lo largo de todo el siglo XV prosiguieron desarrollando el estilo gótico de la centuria precedente; pero aunque las formas de esos edificios incluyesen tan típicos elementos de la arquitectura gótica como arcos apuntados y arbotantes, el gusto de la época había cambiado profundamente. Recordemos que en el siglo XIV los arquitectos gustaban de las graciosas tracerías y la rica ornamentación. Acordémonos del estilo ornamental, al que pertenecen los ventanales de la catedral de Exeter (pág. 208, ilustración 137). En el siglo XV, esta afición a la tracería complicada y la fantástica ornamentación iría aún más allá.

La ilustración 174, el Palacio de Justicia de Ruán, es un ejemplo de la última fase del gótico francés también conocida con el nombre de gótico flamígero. Vemos cómo los diseñadores cubrieron todo el edificio con una infinita variedad de decoraciones, evidentemente sin considerar si cumplían alguna función en la estructura. Algunos de estos edificios poseen una calidad fantástica en cuanto a riqueza y creación infinitas; pero se advierte que los diseñadores han agotado en ellos la última posibilidad de la construcción gótica, y que más pronto o más tarde se iba a producir una reacción. Hay indicios, en efecto, de que incluso sin la influencia directa de Italia los arquitectos del norte habían desarrollado un nuevo estilo de mayor simplicidad.

Es particularmente en Inglaterra donde podemos observar estas tendencias en la última fase del estilo gótico que se conoce como gótico vertical. Esta denominación fue concebida para expresar el carácter de los edificios de finales del siglo XIV y producidos durante el XV en Inglaterra, en cuya ornamentación las líneas rectas son más frecuentes que las curvas y los arcos de la primitiva tracería del ornamental. El más famoso ejemplo de este estilo es la maravillosa capilla

174

Patio del Palacio de Justicia (antigua Tesorería), Ruán, 1482.

Estilo gótico flamígero.

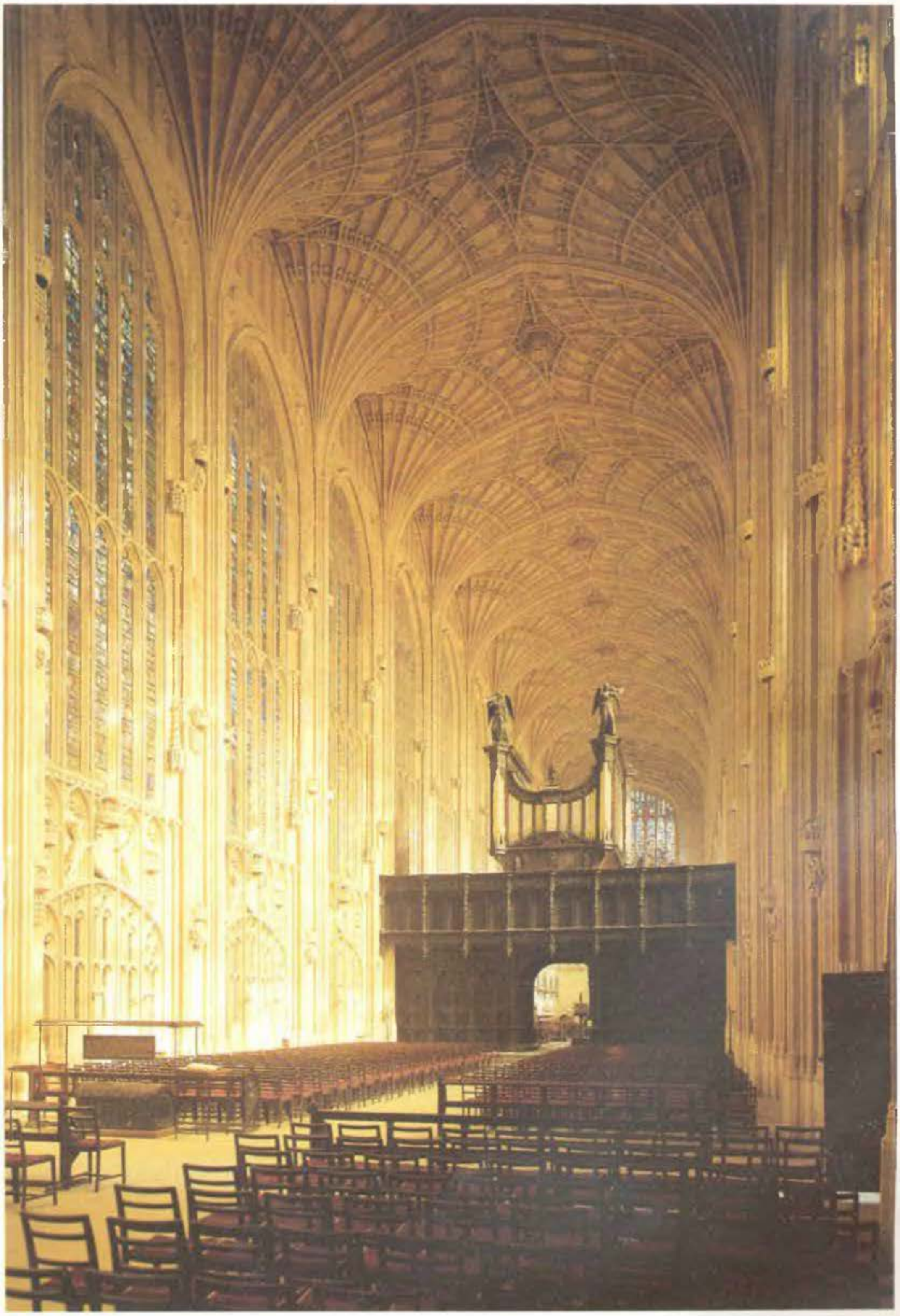
175

Capilla del King's College, Cambridge, iniciada en 1446.

Estilo gótico vertical.

del King's College en Cambridge (ilustración 175), iniciada en 1446. La forma de esta iglesia es mucho más sencilla que la de los interiores góticos primitivos; no hay naves laterales en ella ni, por consiguiente, pilares o arcos pronunciados. El conjunto produce la impresión de una sala con gran altura de techo más que la de una iglesia medieval. Pero mientras que la estructura general es más sobria y quizá profana que la de las grandes catedrales, la imaginación del artista gótico obtiene absoluta libertad en los detalles, particularmente en la forma de la bóveda (bóveda en abanico), cuyo fantástico entrelazado de curvas y rectas recuerda las maravillas de los antiguos manuscritos (pág. 161, ilustración 103).

El desarrollo de la pintura y la escultura en los países que no fueran Italia corrió en cierta medida paralelo con el de su arquitectura. En otras palabras, mientras el Renacimiento había triunfado en Italia en toda la línea durante el siglo XV, el norte permaneció fiel todavía a la tradición gótica. A pesar de las grandes innovaciones de los hermanos Van Eyck, la práctica del arte continuó siendo cosa de uso y de costumbre más que de ciencia. Las reglas matemáticas de la perspectiva, los secretos de la anatomía científica, el estudio de los monumentos romanos no turbaron la paz de espíritu de los maestros nórdicos. Por esta razón podemos afirmar que ellos eran todavía artistas medievales, mientras que sus colegas del otro lado de los Alpes pertenecían ya a la era moderna. Pero,



sin embargo, los problemas con que se enfrentaban los artistas de ambos lados de los Alpes eran sorprendentemente similares. Jan van Eyck había enseñado a los suyos a convertir el cuadro en un espejo de la naturaleza, sumando cuidadosamente detalle sobre detalle hasta colmar el conjunto mediante paciente observación (pág. 238, ilustración 157; pág. 241, ilustración 158). Pero de la misma manera que Fra Angélico y Benozzo Gozzoli, en el sur (pág. 253, ilustración 165; pág. 257, ilustración 168), emplearon las innovaciones de Masaccio con el espíritu del siglo XIV, en el norte hubo artistas que aplicaron los descubrimientos de Van Eyck a los temas más tradicionales. El pintor alemán Stefan Lochner (1410?-1451), por ejemplo, que trabajó en Colonia a mediados del siglo XV, fue una especie de Fra Angélico del norte. Su delicioso cuadro de la Virgen en una rosaleda (ilustración 176), rodeada de angelitos que tocan instrumentos musicales, esparcen flores y ofrecen frutos al Cristo niño, revela que el maestro conocía los nuevos métodos de Jan van Eyck, al igual que Fra Angélico conocía los descubrimientos de Masaccio. Y no obstante, su cuadro se halla en espíritu más cerca del *Díptico de Wilton* del siglo XIV (págs. 216 y 217, ilustración 143) que Van Eyck. Puede resultar interesante retroceder al primer ejemplo y comparar las dos obras. Advertimos en seguida que el último maestro ha aprendido algo que presentó dificultades al pintor más antiguo. Lochner podía sugerir el espacio, en el cual, en un trono cubierto de hierbecillas, se hallaba la Virgen. Comparadas con sus figuras, las del *Díptico de Wilton* parecen un tanto planas. La Virgen de Lochner se destaca todavía sobre un fondo dorado, pero delante de él hay un verdadero escenario. El pintor añadió dos angelitos que mantienen abiertas las cortinas que parecen colgar del marco. Cuadros como éstos, de Lochner y Fra Angélico, fueron los que cautivaron, ante todo, la imaginación de los críticos románticos del siglo XIX, como Ruskin, y de los pintores de la escuela (hermandad) prerrafaelista. Vieron éstos en ellos todo el encanto de la piedad sencilla y de un corazón infantil. En un aspecto tenían razón. Esas obras son tal vez tan encantadoras para nosotros porque, cansados del espacio real en los cuadros, así como del dibujo más o menos correcto, resultan más fáciles de comprender que las obras de los maestros medievales más antiguos, cuyo espíritu, no obstante, se mantiene en ellas.

176

Stefan Lochner
La Virgen y el Cristo niño en una rosaleda, h. 1440.

Óleo sobre tabla, 51 × 40 cm; Wallraf-Richartz-Museum, Colonia.

Otros pintores del norte se corresponden más bien con Benozzo Gozzoli, cuyos frescos en el Palacio Médicis de Florencia reflejan la alegre fastuosidad del mundo elegante, dentro de un espíritu heredado del estilo internacional. Esto se refiere particularmente a los pintores que diseñaron tapices y a los que decoraron las páginas de preciosos manuscritos. Una de éstas, la de la ilustración 177, fue pintada mediado el siglo XV, como los frescos de Gozzoli. En el fondo se halla la tradicional escena que muestra al autor ofreciendo el libro concluido al noble protector que lo ha encargado. Pero el pintor encontró un tanto anodino este tema; por ello lo situó en una especie de recibidor, mostrándonos todo lo que acontecía en torno. Al otro lado de la puerta de la ciudad hay un grupo que

177

Jean le Tavernier
Página de la dedicatoria de *Las conquistas de Carlomagno*, h. 1460.
Biblioteca Real, Bruselas.

178

Jean Fouquet
El caballero Estienne, tesorero de Carlos VII de Francia, con san Esteban, h. 1450.
Panel de un retablo; óleo sobre tabla, 96 × 88 cm; Galería de Pintura del Museo Nacional, Berlín.

parece dispuesto a salir de caza; al menos uno de los personajes, una especie de petimetre, lleva un halcón en el puño, mientras que los que están alrededor parecen burgueses aparatosos. Vemos los puestos y tenderetes dentro y delante de la puerta de la ciudad, con los mercaderes mostrando sus mercancías y los compradores examinándolas. Es una representación llena de vida de una ciudad medieval de la época. Nada semejante podía haberse hecho un siglo antes o, en realidad, en cualquier otra época anterior. Tenemos que retroceder hasta el arte del antiguo Egipto para encontrar pinturas que reflejen la vida cotidiana de la gente con la fidelidad de ésta; e incluso los egipcios no miraron a su mundo en torno con tanto humor y atención. Es el espíritu del que vimos un ejemplo en el *Salterio de la reina María* (pág. 211, ilustración 140), que se explayaba en esos encantadores reflejos de la vida cotidiana. El arte nórdico, que se preocupó menos de alcanzar el ideal armónico y la belleza que el arte italiano, favoreció este tipo de representación cada vez en mayor medida.

No obstante, nada sería más erróneo que imaginar que todas estas escuelas se desarrollaron en compartimentos estancos. Del artista francés situado al frente en este período, Jean Fouquet (1420?-1480?) sabemos, en efecto, que visitó Italia en su juventud. Fue a Roma, donde pintó al Papa en 1447. La ilustración 178 nos muestra el retrato de un donante que realizó, probablemente, pocos años después de su retorno. Al igual que en el *Díptico de Wilton* (págs. 216 y 217, ilustración 143), el santo protege a la figura arrodillada y en oración del donante. Puesto que el nombre de éste era Estienne (en francés antiguo, Esteban), el santo que se halla a su lado es su patrón, san Esteban, que, como primer diácono de la Iglesia, ostenta las vestiduras que le corresponden. Lleva un libro y, sobre él, una gran piedra puntiaguda, pues según la Biblia san Esteban fue lapidado. Si volvemos la vista atrás, al *Díptico de Wilton*, observaremos otra vez cuán grandes avances hubo realizado el arte, en cuanto a la representación de la naturaleza, en menos de cien años. Los santos y el donante del *Díptico de Wilton* parece como si hubieran sido recortados en papel y colocados sobre el cuadro. Los de Jean Fouquet parecen modelados. En el cuadro más antiguo no existen rastros de luz ni de sombra. Fouquet hace uso de la luz casi como Piero della Francesca (pág. 261, ilustración 170). El modo en que esas serenas y escultóricas

figuras se hallan en un espacio real, muestra que Fouquet quedó profundamente impresionado por lo que vio en Italia. Y sin embargo, su manera de pintar es distinta de la italiana. El interés con que capta las calidades de las cosas —la piel, la piedra, la ropa y el mármol— es evidencia de que su arte sigue siendo deudor de la tradición nórdica de Jan van Eyck.

Otro gran artista nórdico que visitó Roma (en una peregrinación de 1450) fue Rogier van der Weyden (1400?-1464). Se sabe muy poco acerca de este maestro, salvo que gozó de gran fama y que vivió en el sur de Holanda, donde también había trabajado Jan van Eyck. La ilustración 179 muestra una gran pintura de altar que representa el descendimiento de la cruz. Vemos que Van der

Weyden, como Jan van Eyck, podía reproducir fácilmente cualquier detalle, los cabellos uno a uno, las puntadas una a una. Sin embargo, este cuadro no representa una escena real. El pintor ha situado a sus personajes en una especie de somero escenario contra un fondo neutral. Recordando los problemas de Pollaiuolo (pág. 263, ilustración 171), podremos apreciar la prudencia de la decisión de Van der Weyden. También él tuvo que realizar un cuadro de altar de grandes dimensiones para que fuese visto desde lejos, a la vez que desarrollar el tema sacro ante los fieles de la iglesia. Tenía que resultar preciso en sus siluetas y satisfactorio como esquema. El cuadro de Van der Weyden colma estos requisitos sin parecer forzado y enamorado del virtuosismo, como el de Pollaiuolo. El cuerpo del Cristo, vuelto de cara hacia el espectador, constituye el centro de la composición. Mujeres plañideras lo enmarcan a ambos lados. San Juan, inclinado hacia adelante (también lo está María Magdalena en el lado opuesto), trata en vano de sostener a la desfallecida Virgen, cuyo movimiento corresponde al del cuerpo descendente del Cristo. El sosegado aspecto del anciano forma un verdadero contraste con las actitudes expresivas de los actores principales. Pues, realmente, parecen actores de un misterio sacramental o de un *tableau vivant* agrupados o colocados por un inspirado director de escena que hubiese estudiado las grandes obras del pasado medieval y desease imitarlas en el seno de su medio peculiar. De este modo, trasladando las ideas principales de la pintura gótica a un estilo nuevo y lleno de vida, Rogier van der Weyden prestó un gran servicio al arte nórdico. Conservó mucho de la tradición del diseño armónico, que de otro modo pudo haberse perdido bajo la influencia de los hallazgos de Jan van Eyck. En adelante, los artistas nórdicos, cada uno a su manera, procurarían reconciliar las nuevas exigencias acerca del arte con los antiguos fines religiosos.

179

Rogier van der Weyden
El descendimiento de la cruz, h. 1435.

Retablo; óleo sobre tabla, 220 × 262 cm; Museo del Prado, Madrid.

Podemos estudiar estos esfuerzos en una obra de uno de los más grandes artistas flamencos de la segunda mitad del siglo XV, el pintor Hugo van der Goes († 1482). Es uno de los pocos maestros nórdicos de este período del que se saben algunos detalles personales. Tenemos noticia de que pasó los últimos años de su vida retirado voluntariamente en un monasterio, en el que estuvo

obsesionado por sentimientos de culpabilidad y ataques de melancolía. Ciertamente, hay algo grave e intenso en su arte que le diferencia en gran medida de los plácidos estados de ánimo de Jan van Eyck. La ilustración 180 muestra su cuadro *La muerte de la Virgen*. Lo que en primer lugar nos sorprende es la manera tan admirable con que ha representado el artista las diversas reacciones de los doce apóstoles ante el acontecimiento que están presenciando, yendo de la expresión serenamente reflexiva a la apasionada de condolencia y hasta la casi indiscreta de ausencia. Podemos medir mejor lo logrado por Van der Goes si retrocedemos a la ilustración de la misma escena sobre el pórtico de la catedral de Estrasburgo (pág. 193, ilustración 129). Comparados con los diversos tipos del pintor, los apóstoles esculpidos parecen mucho más uniformes. ¡Cuán fácil fue para el artista más primitivo situar sus figuras dentro de un diseño preciso! No tuvo que forzarlas con el escorzo y con la ilusión de un espacio, como se esperaba de Van der Goes. Podemos percibir los esfuerzos del pintor para evocar una escena real ante nuestros ojos sin que le quedara alguna parte de la superficie de la tabla vacía y sin sentido. Los dos apóstoles del primer término y la aparición de encima del lecho demuestran claramente cómo se esforzó en distribuir sus personajes y desplegarlos ante nosotros. Pero este esfuerzo visible que hace parecer los movimientos algo contorsionados contribuye también al sentimiento de intensa agitación que rodea a la serena figura de la Virgen, la única que, en la habitación llena de gente, recibe la visión de su hijo abriendo sus brazos para recibirla.

180

Hugo van der Goes
La muerte de la Virgen, h. 1480.
Retablo; óleo sobre tabla, 146,7 × 121,1 cm; Groeningemuseum, Brujas.

Para escultores y tallistas, la supervivencia de la tradición gótica en la forma nueva que le otorgó Rogier van der Weyden fue de particular importancia. La ilustración 182 muestra un altar tallado que se encargó para la ciudad polaca de Cracovia en 1477 (dos años después del retablo de Pollaiuolo de la pág. 263,

181

Detalle de la ilustración 180.

ilustración 171). El maestro que lo realizó fue Veit Stoss, quien vivió la mayor parte de su existencia en Nuremberg (Alemania), en donde murió a edad muy avanzada, en 1533. Incluso en la pequeña ilustración podemos observar el valor de un claro diseño, pues, al modo de los fieles de la parroquia situados a cierta distancia, podemos captar fácilmente el sentido de las principales escenas. El grupo central muestra de nuevo la muerte de la Virgen María rodeada de los doce apóstoles, aunque en esta ocasión no está representada yacente sobre el lecho sino arrodillada en oración. Más arriba vemos su alma recibida por el Cristo en el cielo radiante, y en el extremo más alto contemplamos su coronación por el Dios Padre y, otra vez, el Cristo. Las alas del altar representan momentos importantes de la vida de la Virgen, los cuales (junto con su coronación) fueron conocidos con el nombre de los siete gozos de María. El ciclo comienza en el cuadro superior del lado izquierdo con la anunciación; continúa más abajo con el nacimiento y la adoración de los reyes magos. En el ala de la derecha hallamos los otros tres momentos gozosos, tras otros tantos dolores: la resurrección del Cristo, su ascensión y la venida del Espíritu Santo en pentecostés. Los fieles podían contemplar todos estos temas al congregarse en la iglesia en cualquier día festivo dedicado a la Virgen (los otros lados de las alas del retablo correspondían a otros días festivos). Pero únicamente si se situaban muy cerca del altar podían admirar el verismo y la expresividad del arte de Veit Stoss en las maravillosas cabezas y manos de sus apóstoles (ilustración 183).

182

Veit Stoss
Altar de la iglesia de Nuestra Señora,
Cracovia, 1477-1489.
Retablo policromado, 13,1 m de altura.

183

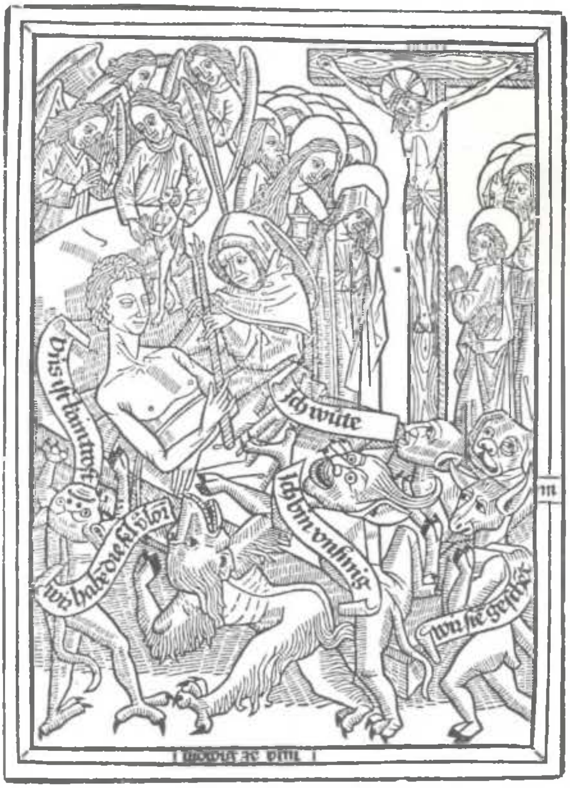
Veitt Stoss
Cabeza de un apóstol.
Detalle de la ilustración 182.

A mediados del siglo XV tuvo lugar una invención técnica decisiva, que produjo enormes efectos en el futuro desarrollo del arte, y no en éste tan sólo: la imprenta. La impresión de grabados precedió a la de libros en varias décadas. Anteriormente se habían impreso pequeñas hojas con imágenes de santos, acompañadas del texto de las oraciones, para ser repartidas entre los peregrinos y para las devociones privadas. Se trataba del mismo método que se desarrolló más tarde para imprimir las letras. Se tomaba un trozo de madera y con un objeto punzante se extraía todo aquello que *no* debía aparecer en el grabado. En otras palabras, todo lo que tenía que parecer blanco en el resultado final tenía que ser extraído, y todo lo que tenía que aparecer negro tenía que quedar for-

mando finos salientes. El resultado era semejante al de los sellos de caucho que empleamos hoy, y el principio de imprimir sobre papel era prácticamente el mismo: se cubría la superficie con tinta de imprimir hecha con aceite y negro de humo y se presionaba sobre la página. Podían hacerse gran cantidad de reproducción de cada grabado antes de que éste se gastara. Esta sencilla técnica de reproducción de dibujos se llama grabado en madera o xilografía. Era un procedimiento muy barato y pronto se hizo popular. Varios tacos de madera juntos podían ser usados para pequeñas series de dibujos que se reunían formando un libro; los grabados en madera, así como los libros formados con series de ellos, pronto se pusieron a la venta en las ferias populares. Por el mismo procedimiento se hicieron naipes, dibujos humorísticos y estampas para usos devotos. La ilustración 184 muestra una página de uno de esos primitivos libros de grabados, que fue usado por la Iglesia a la manera de sermón gráfico. Sus miras eran recordar a los fieles la hora de la muerte y enseñarles —como dice el título— *El arte de bien morir*. El grabado presenta al hombre piadoso en su lecho mortuorio, con un monje a su lado poniéndole una vela encendida en la mano. Un ángel está recibiendo su alma, que le ha salido por la boca en forma de figura orante. En el fondo vemos al Cristo y sus santos, hacia los cuales el moribundo debe dirigir su espíritu. En primer término, vemos un grupo de demonios de las más feas y fantásticas cataduras, y las inscripciones que salen de sus bocas nos comunican lo que están diciendo: «Estoy rabioso», «Estamos deshonrados», «Estoy confundido», «Esto no tiene remedio», «Hemos perdido su alma». Sus grotescas cabriolas son en vano. El hombre que poseyera el arte de bien morir no tenía que temer los poderes del infierno.

Cuando Gutenberg realizó su gran invento de usar letras movibles reunidas en un molde en vez de un conjunto de tacos de madera, los libros compuestos con series de éstos se volvieron obsoletos. Pero pronto se hallaron procedimientos para combinar textos impresos con grabados en madera para ilustrarlos, y muchos libros de la segunda mitad del siglo XV se hicieron así.

Con toda su utilidad, sin embargo, el grabado en madera fue más bien un procedimiento tosco de impresión de dibujos. Es cierto que su propia tosquedad resultaba a veces eficaz. La calidad de estos grabados populares de finales del medievo nos hace recordar a veces nuestros mejores carteles; son sencillos en sus contornos y de poco coste. Pero los grandes artistas de la época tuvieron otras ambiciones. Deseaban demostrar su dominio de los detalles y sus facultades de observación, para lo que no resultaba adecuado el grabado en madera. Por consiguiente, estos maestros eligieron otro medio que produjera efectos más sutiles. En lugar de madera, usaron el cobre. El principio del grabado en cobre es un poco diferente del anterior. En el grabado en madera se debía ahondar todo, excepto las líneas que se deseaba reproducir. En el grabado en cobre se tomaba una herramienta especial, el buril, y se incidía con él en la plancha. La línea que de este modo se practicaba sobre la superficie del



184

El hombre bueno en su lecho de muerte, h. 1470.

Grabado en madera, 22,5 × 16,5 cm; ilustración de *El arte de bien morir*, impreso en Ulm.

metal retendría la tinta de imprimir de cualquier color que sobre ella se volcase. Lo que había que hacer después, por consiguiente, era cubrir la plancha grabada con dicha tinta y a continuación frotar sobre ella hasta dejarla limpia. Presionando después la plancha fuertemente sobre un trozo de papel, la tinta que permaneciese en los surcos abiertos por el buril se exprimiría sobre el papel dejando la estampa acabada. En otras palabras, el grabado en cobre es, en realidad, el negativo del grabado en madera. Este último se realiza dejando que las líneas sobresalgan; el otro, incidiéndolas sobre la lámina de cobre. Ahora bien, pese a lo difícil que pueda resultar el manejo seguro del buril y el dominio de la extensión y la profundidad que deban tener los surcos practicados, una vez que se lo ha logrado está claro que pueden obtenerse más detalles y efectos mucho más sutiles con un grabado en cobre que con otro en madera.

Uno de los más grandes y famosos maestros de grabado del siglo XV fue Martin Schongauer (1453?-1491), que vivió en Colmar, en el alto Rin, la Alsacia actual. La ilustración 185 muestra el grabado *La natividad* realizado por Schongauer. La escena está representada dentro del espíritu de los grandes maestros holandeses. Al igual que ellos, Schongauer desea expresar los pequeños detalles hogareños de la escena, y hasta hacernos percibir la verdadera contextura y la superficie de los objetos representados por él. Que consiguiera realizarlo sin la ayuda del pincel ni del color, y sin el vehículo del aceite, es algo que roza lo milagroso. Pueden observarse estos grabados a través de una lente de aumento y estudiar su modo de singularizar las piedras y los ladrillos

185

Martin Schongauer
La natividad, h. 1470-1473.

Grabado en cobre, 25,8 × 17 cm.

rotos, las flores que nacen en las grietas, la hiedra adherida a lo largo de la bóveda, la piel de los animales y los cabellos y las barbas de los pastores. Pero no solamente debemos admirar su paciencia y su pericia. Podemos saborear su cuento de navidad sin conocer nada de las dificultades del trabajo con el buril. Allí está la Virgen arrodillada en la capilla en ruinas usada como establo. Se postra en adoración al Cristo niño, al cual ha colocado cuidadosamente sobre un extremo de su manto; y san José, con un farol en la mano, la contempla con expresión preocupada y paternal. El buey y el asno se hallan también. Los humildes pastores están llegando al umbral; uno de ellos, en el fondo, recibe el mensaje del ángel. En la esquina superior de la derecha tenemos una visión del coro celestial cantando *Paz en la Tierra.* En sí, todos estos temas están profundamente enraizados en la tradición del arte cristiano, pero el modo de hallarse combinados y distribuidos en esta página es propio de Schongauer. Los problemas de composición para la página impresa y para el retablo de

altar son, en muchos aspectos, semejantes. En ambos casos, la sugerencia del espacio y la fidelidad en la imitación de la realidad no deben originar la destrucción del equilibrio de la composición. Únicamente si reflexionamos sobre este problema podremos apreciar cumplidamente lo conseguido por Schongauer. Ahora comprendemos por qué escogió una ruina como marco: le permitía encuadrar sólidamente la escena con los fragmentos de construcción que forman la abertura a través de la cual podemos mirar; y le permitió asimismo colocar un contraste negro detrás de las figuras principales y no dejar vacía y sin interés ninguna parte del grabado. Podemos observar cuán cuidadosamente proyectó su composición si trazamos dos diagonales sobre la página: se encontrarán en la cabeza de la Virgen, que es el verdadero centro del grabado.

El arte del grabado en madera y en cobre se extendió rápidamente por toda Europa. Hay grabados a la manera de Mantegna y Botticelli en Italia, y existen otros a la de Francia y de los Países Bajos. Estos grabados se convirtieron, sin embargo, en otro medio gracias al cual los artistas europeos aprendían unos de otros sus ideas. En aquella época no se consideraba deshonroso tomar una idea o una composición de otro artista, y muchos de los maestros más humildes utilizaban los grabados a modo de modelos que copiar. Del mismo modo que la invención de la imprenta facilitó el intercambio de ideas, sin el cual la Reforma nunca hubiera podido extenderse, así también la impresión de imágenes aseguró el triunfo del arte del Renacimiento italiano en el resto de Europa. Fue una de las fuerzas que pusieron fin al arte medieval del norte, generando una crisis en el arte de esos países que sólo los grandes maestros vencerían.

Jean Colombe (iluminador)
Los albañiles y el Rey, h. 1464.

De un manuscrito de *La historia de Troya;* Gabinete de Estampas, Museo Nacional, Berlín.

15

LA CONSECUCIÓN DE LA ARMONÍA

Toscana y Roma, primera mitad del siglo XVI

Dejamos el arte italiano en la época de Botticelli, esto es, a finales del siglo XV, que los italianos, por un fácil recurso de lenguaje, denominan Quattrocento. El inicio del siglo XVI, el Cinquecento, es el período más famoso del arte italiano y uno de los más grandes de todos los tiempos. Fue la época de Leonardo da Vinci y Miguel Ángel, de Rafael y Ticiano, de Correggio y Giorgione, de Durero y Holbein en el norte, y de otros muchos célebres maestros. Puede muy bien preguntarse por qué todos esos grandes maestros nacieron en la misma época, pero tales cuestiones son más fáciles de preguntar que de responder. No se puede explicar la existencia del genio. Es mejor disfrutar de sus realizaciones. Lo que nosotros vamos a decir, por consiguiente, no será nunca una completa explicación del gran período que se conoce con el nombre de alto Renacimiento; pero podemos tratar de ver qué condiciones hicieron posible esta inusitada floración de genios.

Hemos apreciado el comienzo de esas condiciones tiempo atrás, en la época de Giotto, cuya fama fue tan grande que la comunidad de Florencia estaba orgullosa de él e impaciente por tener diseñada la aguja de su catedral por maestro de tan extendido renombre. Este orgullo de las ciudades, que compitieron unas con otras para asegurarse los servicios de los más grandes artistas con el fin de que embellecieran sus edificios y crearan obras de fama perdurable, fue un gran incentivo para los maestros, que intentaban rivalizar entre sí; incentivo que no existió en tan gran medida en los países del norte, cuyas ciudades tuvieron mucha menos independencia y orgullo local. Llegó entonces el período de los grandes hallazgos, cuando los artistas italianos se volvieron hacia las matemáticas para estudiar las leyes de la perspectiva, y hacia la anatomía para estudiar la construcción del cuerpo humano. A través de esos hallazgos se amplió el horizonte de los artistas. Ya no se trataba de unos artesanos entre otros artesanos, aptos, según los casos, para hacer unos zapatos, una alacena o un cuadro. El artista era ahora un maestro por derecho propio, que no podía alcanzar fama sin explorar los misterios de la naturaleza y sondear las secretas leyes que rigen el Universo. Era natural que los artistas destacados que poseían esas ambiciones se sintieran agraviados en cuanto a su condición social. Ésta era aún la misma que en tiempos de la antigua Grecia. cuando los esnobs podían aceptar a un poeta que trabajara con su inspiración, pero nun-

ca a un artista que lo hiciese con sus manos. En esto consistía el estímulo que les impelía hacia las más altas realizaciones, que debían obligar al mundo circundante a aceptarles, no sólo como responsables respetables de prósperos talleres, sino como hombres en posesión de dones preciados y singulares. Fue una lucha difícil, en la que no se logró el triunfo de inmediato. La presunción social y los prejuicios eran fuerzas poderosas, y había muchas personas que disfrutarían invitando a sus mesas a gentes cultas que hablaran latín y conocieran la frase oportuna para cada ocasión, pero que habrían dudado en ampliar semejante privilegio al pintor o al escultor. Fue nuevamente el amor a la fama por parte de los mecenas lo que ayudó a los artistas a vencer tales prejuicios. Existían en Italia muchas cortes pequeñas muy necesitadas de honor y de prestigio. Erigir magníficos edificios, encargar espléndidos mausoleos, grandes series de frescos, o dedicar un cuadro al altar mayor de una iglesia famosa era considerado un medio seguro de perpetuar el propio nombre y afianzar un valioso monumento de existencia terrenal. Como existían muchos centros que rivalizaban por conseguir los servicios de los maestros más renombrados, ahora les tocaba a éstos imponer sus condiciones. En épocas anteriores, era el príncipe el que otorgaba sus favores al artista. Ahora, casi parecían cambiados los papeles y era el artista quien hacía un favor al príncipe o al potentado aceptando un encargo de uno de éstos. Así, llegó a suceder que el artista podía frecuentemente elegir la clase de encargo que le gustaba y ya no necesitaba acomodar sus obras a los deseos y fantasías de sus clientes. Si este nuevo poder, a la larga, fue o no beneficioso para el arte, es algo difícil de asegurar. Pero en un principio, de cualquier modo que fuere, produjo el efecto de una liberación que descargó una tremenda cantidad de energía contenida. Al menos, el artista era libre.

En ninguna esfera fue tan señalado este cambio como en la de la arquitectura. Desde la época de Brunelleschi (pág. 224), el arquitecto tenía que poseer algo de los conocimientos de un docto en estudios clásicos. Tenía que conocer las reglas de los antiguos órdenes, de las proporciones y medidas exactas de las columnas y entablamentos dóricos, jónicos y corintios. Tenía que medir las ruinas antiguas, y escudriñar en los manuscritos de los escritores clásicos, como Vitrubio, quien había codificado las normas de los arquitectos griegos y romanos, y cuyas obras contenían muchos pasajes difíciles y oscuros, que desafiaban la inventiva de los eruditos renacentistas. En ningún otro dominio se puso tan de manifiesto este conflicto, entre las exigencias de los clientes y los ideales del artista, como en el de la arquitectura. A lo que estos cultos maestros realmente aspiraban era a construir templos y arcos de triunfo, y lo que se les pedía que hiciesen eran palacios consistoriales e iglesias. Ya hemos visto cómo se llegó a una conciliación en este conflicto fundamental por parte de artistas como Alberti (pág. 250, ilustración 163), quien casó los antiguos órdenes con el palacio moderno. Pero la verdadera aspiración del arquitecto renacentista

186

Caradosso
Medalla fundacional del nuevo San Pedro (que muestra el proyecto de Bramante con una cúpula inmensa), 1506.

Bronce, 5,6 cm de diámetro; Museo Británico, Londres.

continuaba siendo trazar edificios independientemente de su aplicación, esto es, sólo por la belleza de sus proporciones, la espaciosidad de sus interiores y la imponente grandiosidad del conjunto. Estos arquitectos aspiraban a una regularidad y una simetría perfectas, que no podían conseguir si tenían que ceñirse a las exigencias utilitarias de un edificio corriente. Fue un momento memorable aquél en el que uno de ellos encontró un poderoso cliente dispuesto a sacrificar la tradición y la conveniencia en beneficio de la fama que adquiriría erigiendo una estructura imponente que oscurecería a las siete maravillas del mundo. Sólo así puede comprenderse la decisión del papa Julio II, en 1506, de demoler la venerable basílica de San Pedro, situada en el lugar en donde, según la leyenda, estaba enterrado san Pedro, y hacer construir otra nueva en forma que desafiase las antiguas tradiciones respecto a la construcción de iglesias y los usos del servicio divino. El hombre a quien confió esta tarea fue Donato Bramante (1444-1514), un apasionado campeón del nuevo estilo. Uno de los pocos edificios construidos por él que han sobrevivido nos muestra hasta qué punto Bramante asimilaría las ideas y principios de la arquitectura clásica sin convertirse en un imitador servil (ilustración 187). Es una capilla, o *Il Tempietto* (el templete) como él la llamaba, que debió haber estado rodeada de un claustro del mismo estilo. Se trata de un pequeño pabellón, un edificio

187

Donato Bramante
Il Tempietto, capilla de S. Pietro in Montorio, Roma, 1502.

Capilla del alto Renacimiento.

redondo sobre unas gradas, coronado por una cúpula y rodeado de una columnata de estilo dórico. La balaustrada que hay encima de la cornisa da un toque de gracia y luminosidad a todo el edificio, y la pequeña estructura de la verdadera capilla, así como la columnata ornamental, se hallan en una armonía tan perfecta como la de cualquier templo de la antigüedad clásica.

A este maestro, pues, fue al que el Papa encargó la tarea de planear la nueva iglesia de San Pedro, en la inteligencia de que ésta debía convertirse en una

verdadera maravilla de la cristiandad. Bramante estaba decidido a dejar a un lado la tradición occidental de un milenio, según la cual una iglesia de esta especie debía ser un recinto oblongo en el que las miradas de los fieles se orientasen hacia el altar mayor donde se decía la misa.

En su aspiración al equilibrio y la armonía que eran lo único digno del lugar, Bramante planeó una iglesia circular con un cerco de capillas uniformemente repartidas en torno al gigantesco recinto central. Este recinto tenía que ser coronado por una enorme cúpula que descansase sobre arcos colosales, algo que sabemos gracias a la medalla fundacional (ilustración 186). Bramante esperaba, dijo, combinar los efectos del mejor edificio antiguo, el Coliseo (pág. 118, ilustración 73), cuyas ruinas retadoras todavía impresionaban al que visitaba Roma, con los del Panteón (pág. 120, ilustración 75). Por un breve momento, la admiración por el arte de los antiguos y la ambición de crear algo inaudito predominaron sobre las conveniencias y las tradiciones veneradas a través del tiempo. Pero el plan de Bramante para la iglesia de San Pedro no estaba destinado a realizarse. El enorme edificio devoraba tanto dinero que, al tratar de reunir fondos suficientes, el Papa precipitó la crisis que trajo la Reforma. La práctica de vender indulgencias añadida a las contribuciones para la construcción de aquella iglesia llevó a Lutero, en Alemania, a la primera protesta pública. Incluso en el seno de la propia Iglesia católica aumentó la oposición contra el plan de Bramante y, con el paso de los años, la idea de una iglesia circular y simétrica fue abandonada. San Pedro, tal como lo conocemos hoy, tiene poco en común con el proyecto original, a excepción de sus gigantescas dimensiones.

El espíritu de osadía que hizo posible el proyecto de Bramante para la iglesia de San Pedro es característico del período del alto Renacimiento, cuando, hacia 1500, produjo tantos de los mayores artistas del mundo. Para esos hombres nada parecía imposible, y ésta puede ser la razón de que a veces lograran lo aparentemente inconcebible. Una vez más fue Florencia la que dio nacimiento a algunas de las mentes rectoras de la gran época. Desde los días de Giotto, hacia 1300, y de los de Masaccio, a inicios de 1400, los artistas florentinos cultivaron su tradición con especial orgullo, siendo reconocida su excelencia por todas las personas de gusto. Ya veremos que casi todos los más grandes artistas partieron de una tradición firmemente establecida, y por ello no debemos olvidar a los humildes maestros en cuyos talleres aprendieron los elementos de su arte.

Leonardo da Vinci (1452-1519), el primero de esos famosos maestros, nació en una aldea toscana. Fue aprendiz en uno de los principales talleres florentinos, el del pintor y escultor Andrea del Verrocchio (1435-1488). La fama de este último era muy grande, tanto que la ciudad de Venecia le encargó el monumento a Bartolommeo Colleoni, uno de los generales al que debía gratitud por una serie de beneficios que había concedido más que por ninguna

188

Andrea del Verrocchio
Bartolommeo Colleoni,
1479.

Bronce, 395 cm de altura (caballo y jinete); plaza de los santos Juan y Pablo, Venecia.

189

Detalle de la ilustración 188

hazaña bélica en especial. La estatua ecuestre que hizo Verrocchio (ilustraciones 188 y 189) muestra que era un digno heredero de la tradición de Donatello. Estudió minuciosamente la anatomía del caballo, y vemos con qué gran precisión observó la posición de los músculos y las venas de la cara y el cuello de Colleoni. Pero lo más admirable de todo es la postura del jinete, que parece estar cabalgando al frente de sus tropas con expresión de osado desafío. En los últimos tiempos nos hemos familiarizado tanto con estas estatuas ecuestres en bronce, que han venido a poblar nuestras ciudades, representando a más o menos dignos emperadores, reyes, príncipes y generales, que necesitamos algún tiempo para darnos cuenta de la grandiosidad y la sencillez de la obra de Verrocchio. Estriban éstas en la precisa silueta que ofrece el grupo desde casi todas sus facetas, así como en la concentrada energía que parece animar al jinete armado sobre su montura.

En un taller capaz de producir tales obras maestras, el joven Leonardo podía, ciertamente, aprender muchas cosas. Sería iniciado en los secretos técnicos de trabajar y fundir los metales, aprendería a preparar cuadros y estatuas cuidadosamente, procediendo al estudio de modelos desnudos y vestidos. Aprendería a estudiar las plantas y los animales curiosos para introducirlos en sus cuadros y recibiría una perfecta capacitación en las leyes ópticas de la perspectiva y en el empleo de los colores. En el caso de otro muchacho cualquiera con alguna vocación, una educación semejante habría sido suficiente para hacer de él un artista respetable, y muchos buenos pintores y escultores salieron, en efecto, del próspero taller de Verrocchio. Pero Leonardo era más, era un genio cuya poderosa inteligencia será siempre objeto de admiración y maravilla para los mortales corrientes. Sabemos algo de la condición y productividad de la mente de Leonardo, porque sus discípulos y admiradores conservaron cuidadosamente para nosotros sus apuntes y cuadernos de notas, miles de páginas cubiertas de escritos y dibujos, con extractos de los libros que leía Leonardo, y proyectos de obras que se propuso escribir. Cuanto más se leen estos papeles, menos puede comprenderse cómo un ser humano podía sobresalir en todos esos dominios diferentes y realizar importantes aportaciones en casi todos ellos. Tal vez una de las razones que lo hicieron posible fue que Leonardo era un artista florentino y no un intelectual. Él juzgaba que la misión del artista era explorar el mundo visible, tal como habían hecho sus predecesores, sólo que más cabalmente, con mayor

intensidad y precisión. A él no le interesaba el saber libresco de los intelectuales. Al igual que Shakespeare, probablemente «supo poco latín y menos griego». En una época en la que los hombres ilustrados de las universidades se apoyaban en la autoridad de los admirados escritores antiguos, Leonardo, el pintor, no confiaba más que en lo que examinaba con sus propios ojos. Ante cualquier problema con el que se enfrentase, no consultaba a las autoridades, sino que intentaba un experimento para resolverlo por su cuenta. No existía nada en la naturaleza que no despertase su curiosidad y desafiara su inventiva. Exploró los secretos del cuerpo humano haciendo la disección de más de treinta cadáveres (ilustración 190). Fue uno de los primeros en sondear los misterios del desarrollo del niño en el seno materno; investigó las leyes del oleaje y de las corrientes marinas; pasó años observando y analizando el vuelo de los insectos y de los pájaros, lo que le ayudó a concebir una máquina voladora que estaba seguro de que un día se convertiría en realidad. Las formas de las peñas y de las nubes, las modificaciones producidas por la atmósfera sobre el color de los objetos distantes, las leyes que gobiernan el crecimiento de los árboles y de las plantas, la armonía de los sonidos, todo eso era objeto de sus incesantes investigaciones, las cuales habrían de constituir los cimientos de su arte.

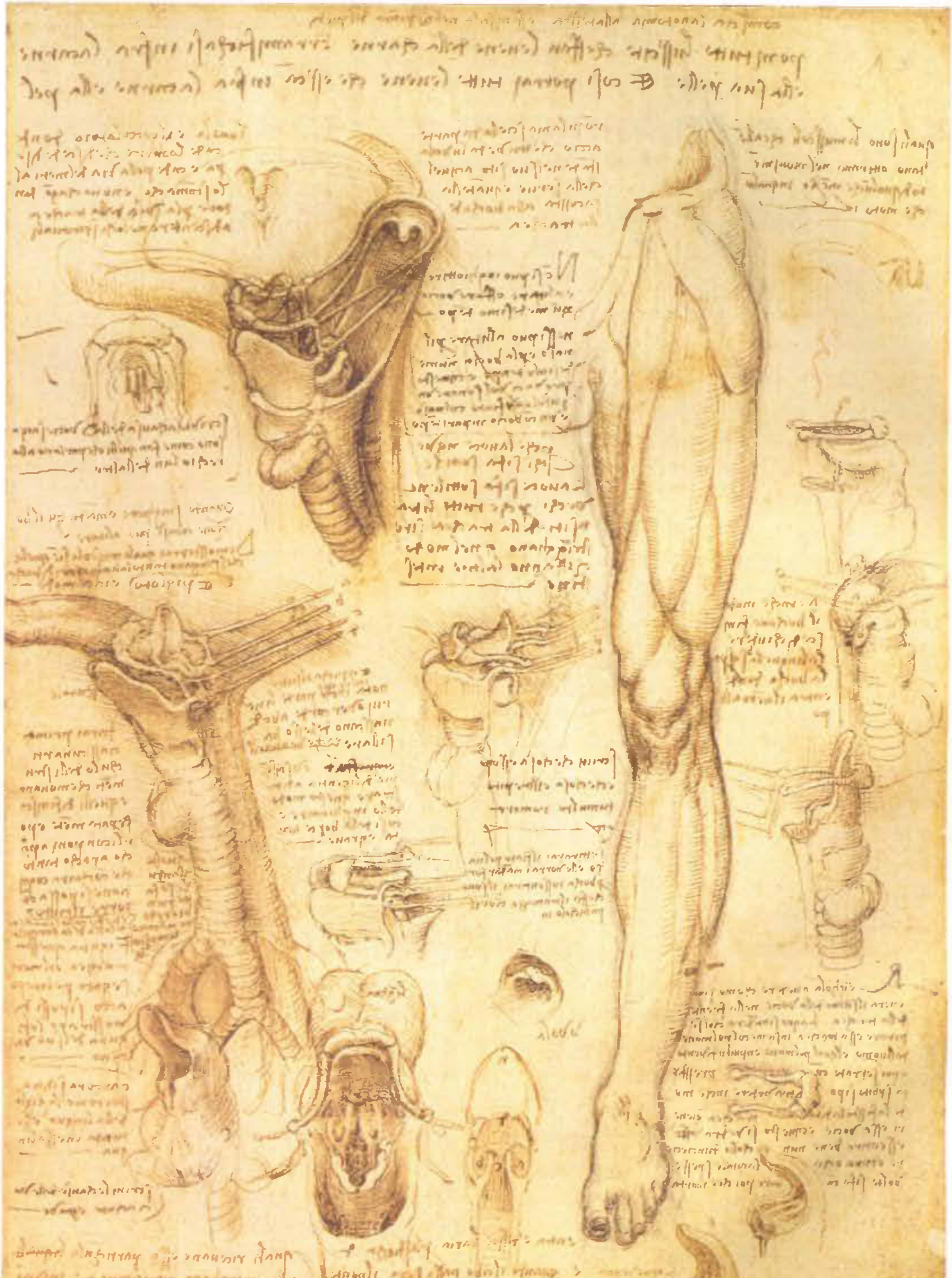
190

Leonardo da Vinci
Estudios anatómicos (laringe y pierna), 1510.

Plumilla, tinta marrón y aguada, con carboncillo sobre papel, 26 × 19,6 cm; Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

Sus contemporáneos miraron a Leonardo como a un ser extraño y misterioso. Príncipes y generales deseaban utilizar a este mago prodigioso como ingeniero militar para construir fortificaciones y canales, así como armas y artificios nuevos. En tiempos de paz, les entretendría con juguetes mecánicos de su propia invención y con diseños para conseguir nuevos efectos en las representaciones escénicas. Fue admirado como gran artista y requerido como músico excelente, pero, a pesar de todo ello, pocas personas podían vislumbrar la importancia de sus ideas y la extensión de sus conocimientos. La causa de ello está en que Leonardo nunca publicó sus escritos y que muy pocos eran los que conocían la existencia de los mismos. Era zurdo y cuidó de escribir de derecha a izquierda, de modo que sus notas sólo pueden ser leídas con mediación de un espejo. Es posible que no quisiera que se divulgaran sus descubrimientos por temor a que se encontraran heréticas sus opiniones. Así, hallamos en sus escritos estas cinco palabras: «El sol no se mueve», que revelan que Leonardo se anticipó a las teorías de Copérnico que, posteriormente, pusieron en un compromiso a Galileo. Pero también es posible que emprendiera sus investigaciones y experimentos llevado simplemente por su curiosidad insaciable, y que, una vez que había resuelto un problema por sí mismo, perdiera su interés en él, porque había muchos otros misterios aún sin explorar.

Por encima de todo, es posible que Leonardo no ambicionara ser tenido por hombre de ciencia. Todas sus exploraciones de la naturaleza eran para él, ante todo y principalmente, medios de enriquecer su conocimiento del mundo visible, tal como lo precisaría para su arte. Consideró que, otorgándole a



éste bases científicas, podría transformar su amado arte de la pintura de humilde artesanía en una ocupación honorable y noble. Para nosotros, esta preocupación acerca del rango social de los artistas puede ser difícil de comprender, pero ya hemos visto la importancia que tuvo para los hombres de la época. Tal vez si recordamos *Sueño de una noche de verano,* de Shakespeare, y los papeles que éste asigna a Snug, el carpintero, Bottom, el tejedor, y Snout, el calderero, comprendamos el fondo de este forcejeo. Aristóteles había codificado el esnobismo de la antigüedad clásica haciendo distinciones entre determinadas artes que eran compatibles con una educación liberal (la de las llamadas artes liberales, tales como la retórica, la lógica, la gramática o la geometría) y ocupaciones que entrañaban trabajar con las manos, que eran manuales y, por consiguiente, serviles, esto es, por debajo de la dignidad de un noble. Ambición de hombres como Leonardo fue mostrar que la pintura era un arte liberal, y que la labor manual que suponía no era más, en esencia, que el trabajo material de escribir en relación con la poesía. Es posible que este punto de vista afectara a menudo las relaciones de Leonardo con sus clientes. Tal vez no quiso ser considerado como propietario de un taller al que podía ir cualquiera a encargar un cuadro. En todo caso, sabemos que con frecuencia dejó Leonardo de cumplir encargos que se le hicieron. Comenzaría un cuadro y lo dejaría sin concluir a despecho de los requerimientos urgentes de quien se lo hubiese encargado. Además, declaraba insistentemente que era él quien tenía que decidir cuándo podía considerarse concluida una obra, y no la dejaba salir de sus manos si no estaba satisfecho de ella. No sorprende, pues, que sean escasas las obras que concluyó, y que sus contemporáneos lamentaran que este genio pareciese desperdiciar su tiempo trasladándose incesantemente de Florencia a Milán, de Milán a Florencia, y al servicio del notorio aventurero César Borgia; más tarde a Roma, y, finalmente, a la corte del rey Francisco I de Francia, donde murió en 1519, más admirado que comprendido.

Por singular desventura, las pocas obras que Leonardo terminó en sus años de madurez han llegado a nosotros en muy mal estado de conservación. Así, cuando contemplamos lo que queda de la famosa pintura mural de Leonardo *La última cena* (ilustraciones 191 y 192), tenemos que esforzarnos en imaginar cómo pudo aparecer a los ojos de los monjes para los cuales fue realizada. La pintura cubre una de las paredes de un recinto oblongo, empleado como refectorio por los monjes del monasterio de Santa Maria delle Grazie de Milán. Hay que imaginarse el momento en que la pintura era descubierta y cuando, junto a las largas mesas de los monjes, aparecieron las imágenes del Cristo y sus apóstoles. Nunca se había mostrado con tanta fidelidad y tan lleno de vida el episodio sagrado. Era como si se hubiera añadido otro comedor al de ellos, en el cual *La última cena* había alcanzado forma tangible. ¡Con cuánta precisión caía la luz sobre la mesa confiriendo cuerpo y solidez a las figuras! Acaso lo primero que maravilló a los monjes fue el verismo de todos

191

Refectorio del monasterio de Santa Maria delle Grazie, Milán, con *La última cena*, de Leonardo da Vinci, en la pared del fondo.

los detalles, los platos sobre el mantel y los pliegues de los ropajes. Entonces, como ahora, las obras de arte eran juzgadas a menudo por la gente culta en razón de su naturalismo. Pero ésta pudo haber sido tan sólo la reacción primera. Una vez que admiraron suficientemente su extraordinaria ilusión de realidad, los monjes considerarían de qué modo había presentado Leonardo el tema bíblico. No había nada en esta obra que se asemejase a las viejas representaciones del mismo asunto. En esas versiones tradicionales, se veía a los apóstoles sentados sosegadamente en torno a la mesa —solamente Judas quedaba separado del resto—, mientras el Cristo administraba serenamente el sacramento. La nueva representación era muy diferente de cualquiera de esos cuadros. Había algo dramático y angustioso en ella. Leonardo, como Giotto antes de él, había retornado al texto de las Escrituras, y se había esforzado en hacer visible el momento en que el Cristo pronuncia las palabras: «Yo os ase-

guro que uno de vosotros me entregará», y muy entristecidos, cada uno de los apóstoles le dice: «¿Acaso soy yo, Señor?» (Mateo 26, 21-22). El evangelio de san Juan añade que «Uno de sus discípulos, el que el Cristo amaba, estaba a la mesa al lado del Cristo. Simón Pedro le hace una seña y le dice: "Pregúntale de quién está hablando." Él, recostándose sobre el pecho del Cristo, le dice: "Señor, ¿quién es?"» (Juan 13, 23-25). Es este preguntar y señalar el que introduce el movimiento en la escena. El Cristo acaba de pronunciar las trágicas palabras, y los que están a su lado retroceden asustados al escuchar la revelación. Algunos parecen hacer protestas de su inocencia y amor; otros, discutir gravemente acerca de lo que el Cristo puede haber dado a entender; y otros más, parecen mirarle ansiando una explicación de las palabras que acaba de pronunciar. San Pedro, el más impetuoso de todos, se precipita hacia san Juan, que está sentado a la derecha del Cristo. Como si murmurase algo al oído de san Juan, inadvertidamente empuja hacia adelante a Judas. Éste no se halla separado del resto, y sin embargo parece aislado. Él es el único que no gesticula ni pregunta; inclinado hacia adelante inquiere con la mirada algún indicio de sospecha o de ira, en contraste dramático con la figura del Cristo, serena y resignada en medio de la agitación. Nos gustaría saber cuánto tardarían los primeros espectadores en darse cuenta del arte consumado con que se ordenó todo este movimiento dramático. A pesar de la agitación causada por las palabras del Cristo, no hay nada caótico en el cuadro. Los doce apóstoles parecen formar con toda naturalidad cuatro grupos de tres, relacionados unos con otros mediante gestos y movimientos. Hay tanto orden en esta variedad, y tanta variedad en este orden, que no se acaba nunca de admirar el juego armónico y la correspondencia entre unos movimientos y otros. Tal vez sólo podamos apreciar el logro de Leonardo en esta composición si consideramos de nuevo el problema estudiado al describir el san Sebastián de Pollaiuolo (pág. 263, ilustración 171). Recordemos cómo lucharon los artistas de aquella generación para conciliar las exigencias del realismo con las del esquema del dibujo. Recordemos cuán rígida y artificiosa nos pareció la solución de Pollaiuolo a este problema. Leonardo, que era un poco más joven que Pollaiuolo, lo resolvió con aparente facilidad. Si se olvida por un momento lo que la escena representa, se puede disfrutar con la contemplación del hermoso esquema formado por las figuras. La composición parece poseer la armonía y el natural equilibrio que caracterizó las pinturas góticas, y que artistas como Rogier van der Weyden y Botticelli, cada uno a su manera, trataron de recuperar para el arte. Pero Leonardo no juzgó necesario sacrificar la corrección del dibujo, o la exacta observación, a las exigencias de un esquema satisfactorio. Si se olvida la belleza de la composición, nos sentimos enfrentados de pronto con un trozo de la realidad tan palpitante y sorprendente como los que hemos visto en las obras de Masaccio o Donatello. Y ni siquiera este acierto agota la verdadera grandeza de la obra, pues más allá de aspectos técnicos, como la composición

192

Leonardo da Vinci
La última cena,
1495-1498.

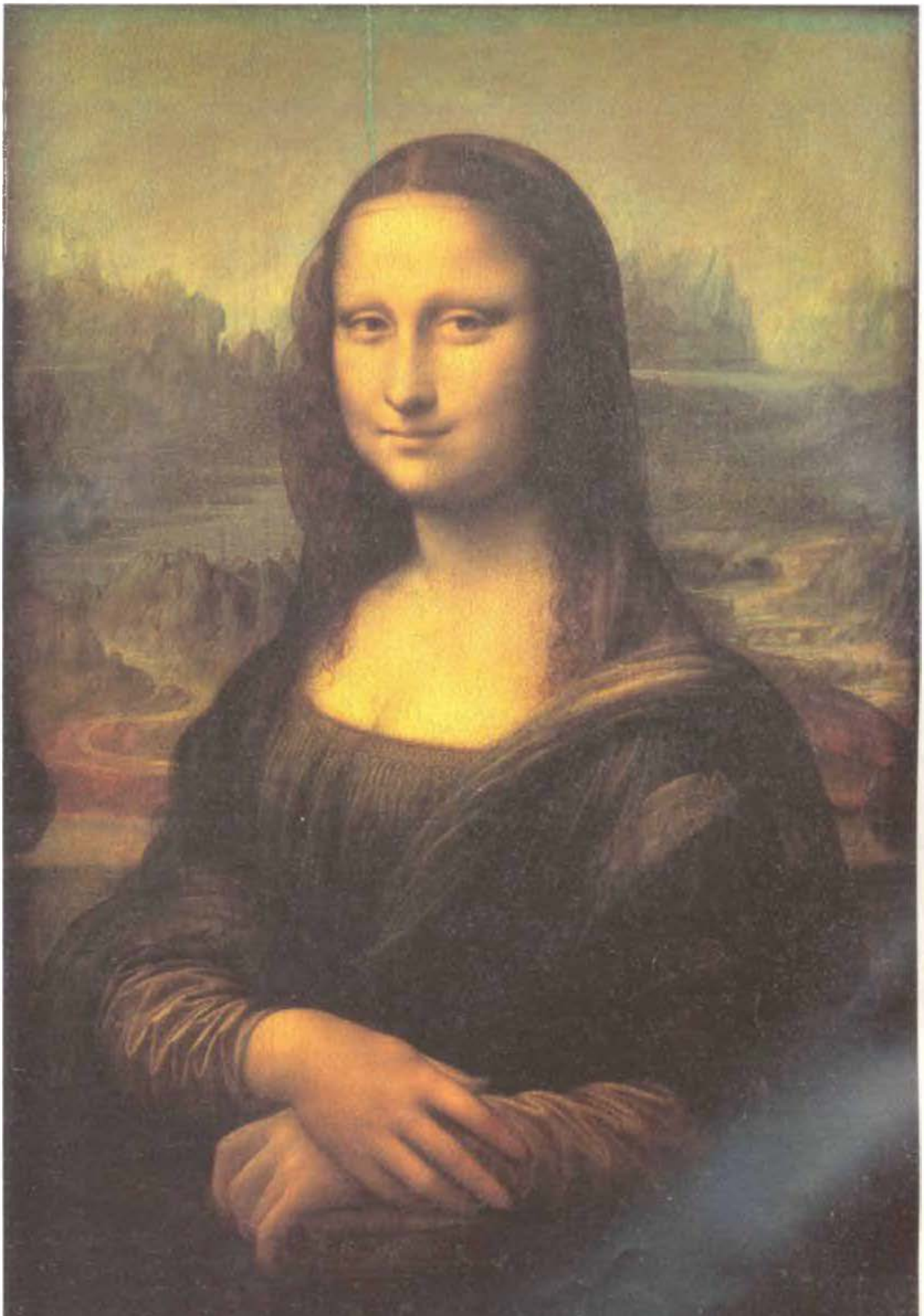
Temple sobre yeso, 460 × 880 cm; refectorio del monasterio de Santa Maria delle Grazie, Milán.

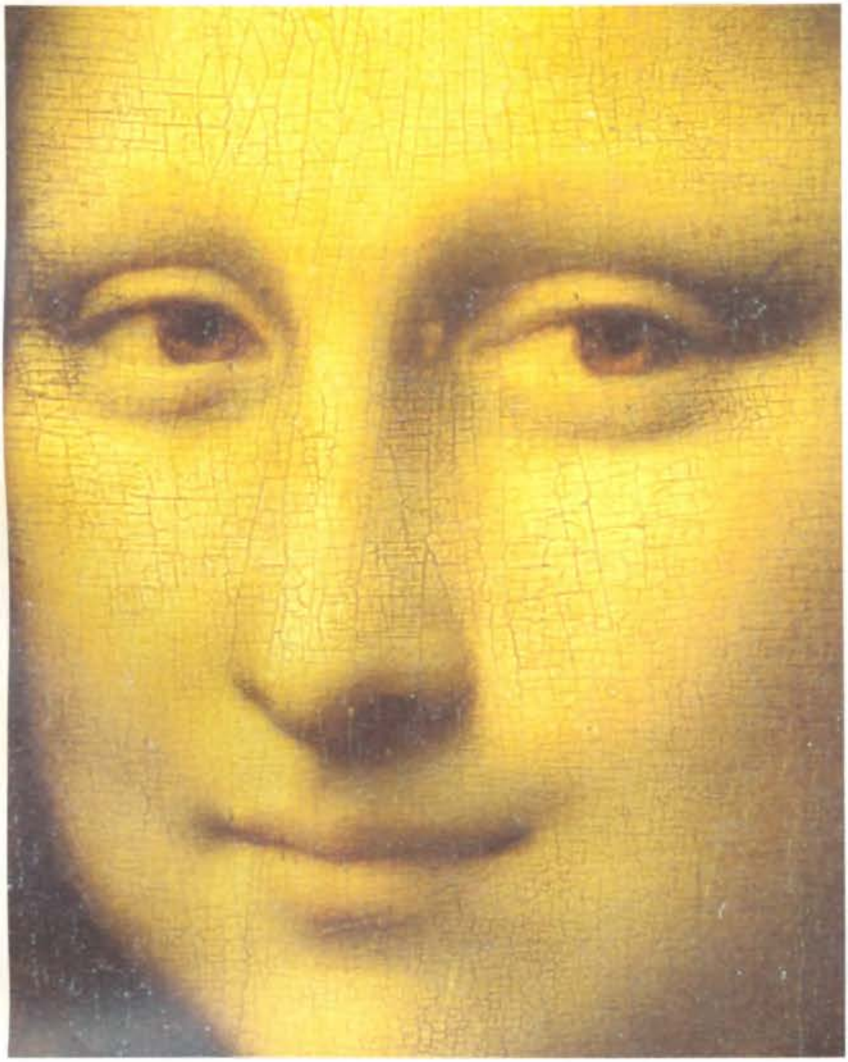
y el dibujo, tenemos que admirar la profunda penetración de Leonardo en lo que respecta a la conducta y las reacciones humanas, así como a la poderosa imaginación que le permitió situar la escena ante nuestros ojos. Un testigo ocular nos refiere que vio a menudo a Leonardo trabajando en *La última cena;* afirma que se subía al andamio y podía estarse allí días enteros con los brazos cruzados, sin hacer otra cosa que examinar lo que había hecho, antes de dar otra pincelada. Es el fruto de este pensar lo que nos ha legado, y aun en su estado ruinoso, *La última cena* sigue siendo uno de los grandes milagros debidos al genio del hombre.

Hay otra obra de Leonardo que quizá sea más famosa que *La última cena:* el retrato de una dama florentina cuyo nombre era Lisa, *Mona Lisa* (ilustración 193). Fama tan grande como la de *Mona Lisa* de Leonardo no es una verdadera bendición para una obra de arte. Acabamos por hastiarnos de verla tan frecuentemente en las tarjetas postales, e incluso en tantos anuncios, y nos resulta difícil considerarla como obra de un hombre de carne y hueso en la que éste representó a otra persona también de verdad. Pero merece la pena que nos olvidemos de lo que sabemos, o creemos saber acerca del cuadro, y lo contemplemos como si fuésemos las primeras personas que pusieran sus ojos en él. Lo que al pronto nos sorprende es el grado asombroso en que Mona Lisa parece vivir. Realmente se diría que nos observa y que piensa por sí misma. Como un ser vivo, parece cambiar ante nuestros ojos y mirar de manera distinta cada vez que volvemos a ella. Incluso ante las fotografías del cuadro experimentamos esta extraña sensación; pero frente al original, en el Museo del Louvre de París, el hecho es aún más extraordinario. Unas veces parece reírse de nosotros; otras, cuando volvemos a mirarla nos parece advertir cierta amargura en su sonrisa. Todo esto resulta un tanto misterioso, y así es, realmente, el efecto propio de toda gran obra de arte. Sin embargo, Leonardo pensó conscientemente en cómo conseguir ese efecto y por qué medios. El gran observador de la naturaleza supo más acerca del modo de emplear sus ojos que cualquiera de los que vivieron antes de él. Vio claramente un problema que la conquista de la naturaleza había planteado a los artistas; un problema no menos intrincado que el de combinar correctamente el dibujo con la composición armónica. Las grandes obras de los maestros del Quattrocento italiano que, siguiendo la vía abierta por Masaccio, tenían algo en común: sus figuras parecían algo rígidas y esquinadas, casi de madera. Lo curioso es que, evidentemente, no era responsable de este efecto la falta de paciencia o de conocimientos. Nadie más paciente en sus imitaciones de la naturaleza que Van Eyck (pág. 241, ilustración 158); nadie que supiera más acerca de la corrección en el dibujo y la perspectiva que Mantegna (pág. 258, ilustración 169). Y sin embargo, a pesar de toda la grandiosidad y lo sugerente de sus representaciones de la naturaleza, sus figuras más parecen estatuas que seres vivos. La razón de ello puede proceder de que, cuanto más conscientemente copiamos una

193

Leonardo da Vinci
Mona Lisa, h. 1502.
Óleo sobre tabla,
77 × 53 cm; Museo del Louvre, París.





194

Detalle de la ilustración 193.

figura, línea a línea y detalle por detalle, menos podemos imaginarnos cómo se mueve y respira realmente. Parece como si, de pronto, el pintor hubiera arrojado un espejo sobre ella y la hubiera encerrado allí para siempre, como ocurre en el cuento de *La bella durmiente.* Los artistas intentaron vencer esta dificultad de diversos modos. Botticelli, por ejemplo (pág. 265, ilustración 172), trató de realzar en sus cuadros la ondulación de los cabellos y los flotantes adornos de sus figuras, para hacerlas menos rígidas de contornos. Pero sólo Leonardo encontró la verdadera solución al problema. El pintor debía abandonar al espectador algo por adivinar. Si los contornos no estaban tan estrictamente dibujados, si la forma era dejada con cierta vaguedad, como si desapa-

reciera en la sombra, la impresión de dureza y rigidez sería evitada. Esta es la famosa invención de Leonardo que los italianos denominan *sfumato,* el contorno borroso y los colores suavizados que permiten fundir una sombra con otra y que siempre dejan algo a nuestra imaginación.

Si volvemos ahora a contemplar *Mona Lisa* (ilustración 194), comprenderemos algo de su misteriosa apariencia. Vemos que Leonardo ha empleado los recursos del *sfumato* con deliberación extrema. Todo aquel que ha tratado de dibujar o bosquejar un rostro sabe que lo que nosotros llamamos su expresión reside principalmente en dos rasgos: las comisuras de los labios y los extremos de los ojos. Precisamente son esas partes las que Leonardo dejó deliberadamente en lo incierto, haciendo que se fundan con sombras suaves. Por este motivo nunca llegamos a saber con certeza cómo nos mira realmente Mona Lisa. Su expresión siempre parece escapársenos. No es sólo, claro está, tal vaguedad la que produce este efecto. Hay motivos más profundos. Leonardo optó por algo muy atrevido, a lo que tal vez sólo podía arriesgarse un pintor de su consumada maestría. Si observamos atentamente el cuadro, veremos que los dos lados no coinciden exactamente entre sí. Esto se halla más de manifiesto en el paisaje fantástico del fondo. El horizonte en la parte izquierda parece hallarse más alto que en la derecha. En consecuencia, cuando centramos nuestras miradas sobre el lado izquierdo del cuadro, la mujer parece más alta o más erguida que si tomamos como centro la derecha. Y su rostro, asimismo, parece modificarse con este cambio de posición, porque también en este caso las dos partes no se corresponden con exactitud. Pero con todos estos recursos artificiosos, Leonardo pudo haber producido un habilidoso juego de manos más que una gran obra de arte si no hubiera sabido exactamente hasta dónde podía llegar, y si no hubiera contrabalanceado esta atrevida desviación de la naturaleza mediante una representación maravillosa del cuerpo viviente. Véase de qué modo está modelada la mano, o cómo están hechas las mangas con sus diminutas arrugas. Leonardo podía ser tan obstinado como cualquiera de sus predecesores en la paciente observación de la naturaleza. Pero ya no era un mero y fiel servidor de ella. Desde épocas remotas, en un lejano pasado, los retratos se miraron con respeto por creerse que, al conservar el artista la apariencia visible, conservaba también el alma de la persona retratada. Ahora, el gran hombre de ciencia, Leonardo, convertía en realidad algo de los sueños y temores de esos primeros hacedores de imágenes. Mostró que conocía el hechizo de infundir vida a los colores esparcidos con sus pinceles prodigiosos.

El segundo gran florentino cuya obra hizo tan famoso al arte italiano del siglo XVI (Cinquecento) fue Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564). Miguel Ángel era veintitrés años más joven que Leonardo y le sobrevivió cuarenta y cinco. En su larga vida fue testigo de un completo cambio respecto a la situación del artista. Hasta cierto punto fue él quien generó este cambio. En su juventud, Miguel Ángel recibió una formación como la de cualquier otro arte-

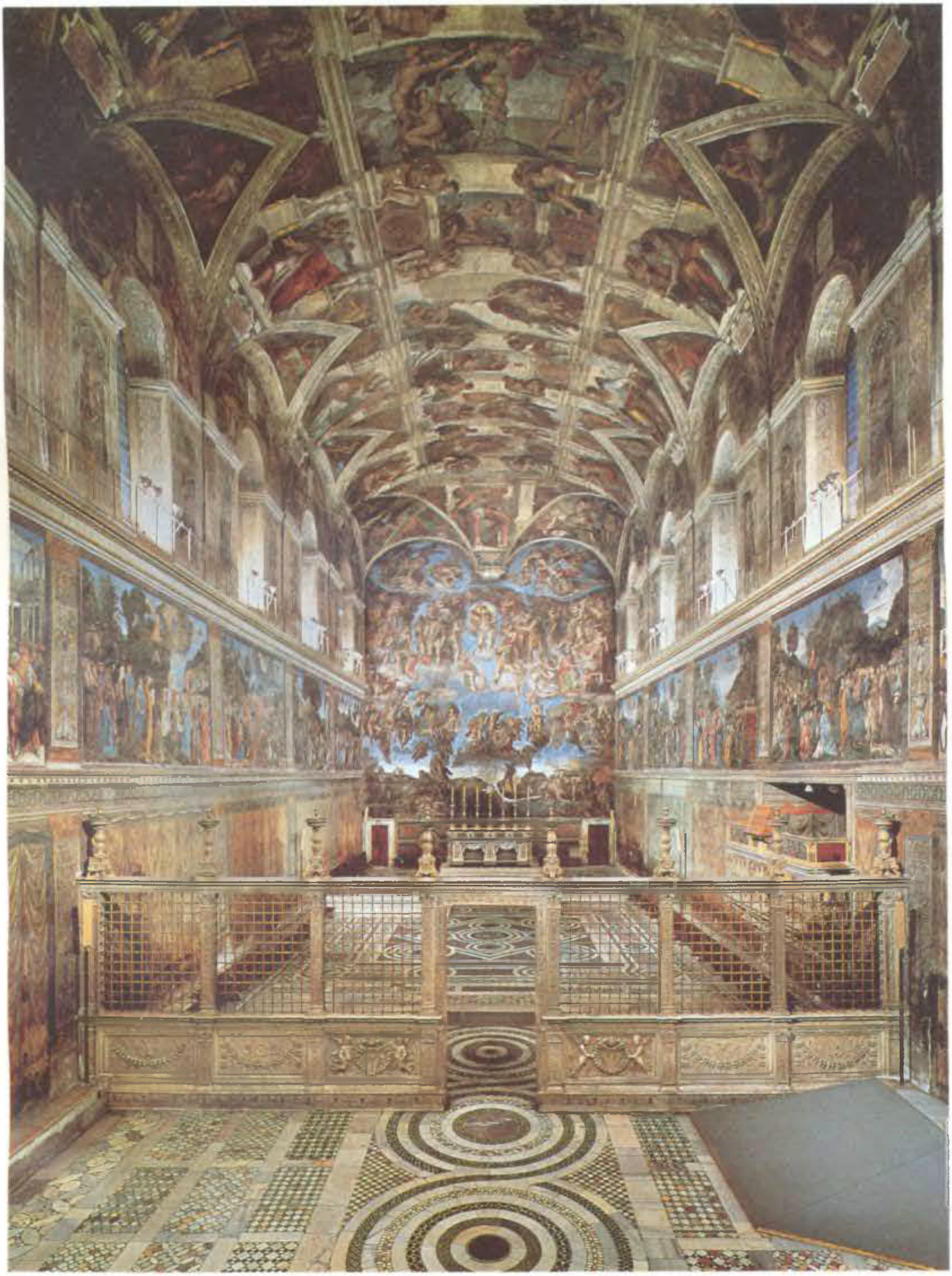
195

Domenico Ghirlandaio
El nacimiento de la Virgen, 1491.
Fresco; iglesia de Santa Maria Novella, Florencia.

sano. Cuando tenía trece años inició su aprendizaje, que duraría tres, en el activo taller de uno de los principales maestros de la Florencia de finales del Quattrocento, el pintor Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Ghirlandaio fue uno de esos maestros cuyas obras apreciamos más por la fidelidad con la que reflejan el colorido de la época que por ningún otro mérito sobresaliente. Supo cómo expresar agradablemente los temas religiosos, como si tales asuntos acabasen de suceder entre los ricos ciudadanos florentinos que eran sus clientes. La ilustración 195 representa el nacimiento de la Virgen, y en ella vemos a las amistades de su madre, santa Ana, viniendo a visitarla y felicitarla. Nos introducimos en una elegante habitación de finales del siglo XV y presenciamos una reverente visita de las damas acomodadas de la sociedad. Ghirlandaio demuestra que sabía distribuir diestramente los grupos y halagar los ojos. Y que compartía las inclinaciones de sus contemporáneos respecto a los temas del arte antiguo, pues ponía buen cuidado en pintar un relieve de niños danzantes, a la manera clásica, en el fondo de la habitación.

En este taller, el joven Miguel Ángel podía aprender ciertamente todos los recursos técnicos del oficio, una sólida técnica para la pintura de frescos, y adiestrarse perfectamente en el arte del dibujo. Pero, por lo que sabemos, Miguel Ángel no tenía en mucho los días que pasó en el taller de este acreditado pintor. Sus ideas acerca del arte eran distintas. En lugar de adquirir la fácil manera de Ghirlandaio, se dedicó a estudiar las obras de los grandes maestros del pasado, de Giotto, Masaccio, Donatello, y de los escultores griegos y

romanos cuyas obras podía contemplar en la colección de los Médicis. Trató de penetrar en los secretos de los escultores antiguos, que supieron representar la belleza del cuerpo humano en movimiento, con todos sus músculos y tendones. Al igual que Leonardo, no se contentaba con aprender las leyes de la anatomía de segunda mano, esto es, a través de la escultura antigua. Investigó por sí mismo la anatomía humana, diseccionó cuerpos, y dibujó, tomando modelos, hasta que la figura humana no pareciera ofrecerle secreto alguno. Pero a diferencia de Leonardo, para quien el hombre era sólo uno de los muchos fascinantes arcanos de la naturaleza, Miguel Ángel se esforzó con increíble uniformidad de propósito en dominar este problema humano por completo. Su poder de concentración y la retentiva de su memoria debieron ser tan extraordinarios que pronto no hubo actitud ni movimiento que encontrara difícil dibujar. De hecho, las dificultades no hacían otra cosa que atraerle. Actitudes y posiciones que muchos grandes artistas del Quattrocento podían haber dudado en introducir en sus cuadros, por temor de fracasar al representarlos ajustadamente, sólo estimularon su ambición artística, y pronto se rumoreó que este joven artista no sólo había igualado a los renombrados maestros de la antigüedad clásica sino que realmente los había sobrepasado. Hoy, cuando los artistas jóvenes pasan varios años en la escuela de arte estudiando anatomía, el desnudo, la perspectiva y todos los recursos del arte del dibujo, cuando muchos cronistas deportivos o cartelistas modestos pueden haber adquirido facilidad en dibujar figuras humanas desde todos los ángulos, puede resultarnos difícil comprender la enorme admiración que el saber y la consumada destreza de Miguel Ángel despertaron en su época. A los treinta años era universalmente conocido como uno de los maestros más destacados de la época, siendo equiparado su estilo al genio de Leonardo. La ciudad de Florencia le honró encargándole a él, a la par que a Leonardo, la pintura de un episodio de la historia florentina sobre una pared de la sala de juntas principal del Ayuntamiento. Fue un momento de gran intensidad en la historia del arte aquel en que estos dos grandes genios contendieron por el triunfo, y toda Florencia aguardaba con impaciencia el desarrollo de sus apuntes y bocetos. Desgraciadamente, las obras no se concluyeron nunca. En 1506, Leonardo regresó a Milán y Miguel Ángel recibió un encargo que debió halagar más aún sus entusiasmos. El papa Julio II deseaba su presencia en Roma con el fin de que erigiera un mausoleo para él que fuera digno del jefe de la cristiandad. Tenemos noticias de los ambiciosos planes de este papa inteligente y duro, y no es difícil imaginar cuán fascinado debió quedar Miguel Ángel al tener que trabajar para un hombre que poseía los medios y la voluntad de llevar a cabo proyectos atrevidos. Con la autorización del papa, se puso inmediatamente en camino hacia las famosas canteras de mármol de Carrara con el fin de escoger allí los bloques con que esculpir el gigantesco mausoleo. El joven artista quedó arrobado ante la vista de todas aquellas rocas de mármol que parecían espe-



rar su cincel para convertirse en estatuas como el mundo no había visto jamás. Permaneció durante más de seis meses en las canteras, comprando, eligiendo y rechazando, con la mente en ebullición constante de imágenes. Deseaba liberar las figuras de las piedras en las cuales dormían. Pero cuando regresó y puso manos a la obra, descubrió de pronto que el entusiasmo del Papa por la gran empresa se había manifiestamente enfriado. Sabemos hoy que una de las principales razones de la perplejidad del Papa fue que su proyecto para un mausoleo entró en conflicto con otro, suyo también, pero que aún le apasionaba más: el de una nueva basílica de San Pedro. El mausoleo estaba destinado, primitivamente, a alojarse en el edificio antiguo; pero si éste tenía que ser derribado, ¿dónde albergar el monumento funerario? Miguel Ángel, en su profunda contrariedad, sospechó que deberían existir otras causas de por medio. Imaginó intrigas, y hasta temió que sus rivales —sobre todo Bramante, el arquitecto de la nueva basílica de San Pedro— quisieran envenenarle. En un rapto de cólera y de temor abandonó Roma por Florencia, y escribió una carta altanera al Papa diciéndole que si quería algo de él podía ir allí a buscarle.

Lo más notable en este incidente es que el Papa no perdió su ecuanimidad, sino que inició negociaciones formales con el principal dignatario de la ciudad de Florencia para que persuadiera al joven escultor y le hiciera regresar. Todos los interesados en el asunto parecían estar de acuerdo en que los movimientos y proyectos de este joven artista eran tan importantes como cualquier delicado asunto de Estado. Los florentinos llegaron a temer incluso que el Papa pudiera volverse contra ellos si le seguían dando asilo. El alto dignatario de la ciudad de Florencia convenció por consiguiente a Miguel Ángel de que volviera al servicio de Julio II, y le dio una carta de recomendación en la cual decía que su arte no tenía parangón en toda Italia, ni acaso en todo el orbe, y que sólo con tratarle amablemente realizaría cosas que «asombrarían al mundo entero». Por una vez, una nota diplomática declaró la verdad. Cuando Miguel Ángel volvió a Roma, el Papa le hizo aceptar otro encargo. Había una capilla en el Vaticano que, mandada construir por Sixto IV, tenía el nombre de Capilla Sixtina (ilustración 196). Las paredes de esta capilla habían sido decoradas por los pintores más famosos de la generación anterior: Botticelli, Ghirlandaio y otros. Pero la bóveda aún estaba vacía. El Papa sugirió que la pintara Miguel Ángel. Éste hizo cuanto pudo para eludir el encargo. Dijo que él no era en realidad pintor, sino escultor. Estaba convencido de que esta ingrata tarea había recaído sobre él como consecuencia de las intrigas de sus enemigos. Dado que el Papa insistía, empezó a realizar un modesto boceto de doce apóstoles en nichos, y a encargar ayudantes florentinos que tendrían que auxiliarle en la obra. Pero de pronto se encerró en la capilla, no dejó que nadie se le acercara y se puso a trabajar a solas en una obra que ha seguido, en realidad, «asombrando al mundo entero» desde el instante en que fue mostrada.

196

Capilla Sixtina, Vaticano.
Vista general del interior antes de la limpieza efectuada en la década de 1980.

Es muy difícil para un mortal corriente imaginar cómo fue posible que un

rar su cincel para convertirse en estatuas como el mundo no había visto jamás. Permaneció durante más de seis meses en las canteras, comprando, eligiendo y rechazando, con la mente en ebullición constante de imágenes. Deseaba liberar las figuras de las piedras en las cuales dormían. Pero cuando regresó y puso manos a la obra, descubrió de pronto que el entusiasmo del Papa por la gran empresa se había manifiestamente enfriado. Sabemos hoy que una de las principales razones de la perplejidad del Papa fue que su proyecto para un mausoleo entró en conflicto con otro, suyo también, pero que aún le apasionaba más: el de una nueva basílica de San Pedro. El mausoleo estaba destinado, primitivamente, a alojarse en el edificio antiguo; pero si éste tenía que ser derribado, ¿dónde albergar el monumento funerario? Miguel Ángel, en su profunda contrariedad, sospechó que deberían existir otras causas de por medio. Imaginó intrigas, y hasta temió que sus rivales —sobre todo Bramante, el arquitecto de la nueva basílica de San Pedro— quisieran envenenarle. En un rapto de cólera y de temor abandonó Roma por Florencia, y escribió una carta altanera al Papa diciéndole que si quería algo de él podía ir allí a buscarle.

Lo más notable en este incidente es que el Papa no perdió su ecuanimidad, sino que inició negociaciones formales con el principal dignatario de la ciudad de Florencia para que persuadiera al joven escultor y le hiciera regresar. Todos los interesados en el asunto parecían estar de acuerdo en que los movimientos y proyectos de este joven artista eran tan importantes como cualquier delicado asunto de Estado. Los florentinos llegaron a temer incluso que el Papa pudiera volverse contra ellos si le seguían dando asilo. El alto dignatario de la ciudad de Florencia convenció por consiguiente a Miguel Ángel de que volviera al servicio de Julio II, y le dio una carta de recomendación en la cual decía que su arte no tenía parangón en toda Italia, ni acaso en todo el orbe, y que sólo con tratarle amablemente realizaría cosas que «asombrarían al mundo entero». Por una vez, una nota diplomática declaró la verdad. Cuando Miguel Ángel volvió a Roma, el Papa le hizo aceptar otro encargo. Había una capilla en el Vaticano que, mandada construir por Sixto IV, tenía el nombre de Capilla Sixtina (ilustración 196). Las paredes de esta capilla habían sido decoradas por los pintores más famosos de la generación anterior: Botticelli, Ghirlandaio y otros. Pero la bóveda aún estaba vacía. El Papa sugirió que la pintara Miguel Ángel. Éste hizo cuanto pudo para eludir el encargo. Dijo que él no era en realidad pintor, sino escultor. Estaba convencido de que esta ingrata tarea había recaído sobre él como consecuencia de las intrigas de sus enemigos. Dado que el Papa insistía, empezó a realizar un modesto boceto de doce apóstoles en nichos, y a encargar ayudantes florentinos que tendrían que auxiliarle en la obra. Pero de pronto se encerró en la capilla, no dejó que nadie se le acercara y se puso a trabajar a solas en una obra que ha seguido, en realidad, «asombrando al mundo entero» desde el instante en que fue mostrada.

Es muy difícil para un mortal corriente imaginar cómo fue posible que un

196

Capilla Sixtina, Vaticano.

Vista general del interior antes de la limpieza efectuada en la década de 1980.

ser humano realizara lo que Miguel Ángel creó en cuatro años de labor solitaria sobre el andamiaje de la capilla papal (ilustración 198). El mero esfuerzo físico de pintar este enorme fresco sobre el techo de la capilla, de preparar y esbozar detalladamente las escenas y transferirlas a la pared, es fantástico. Miguel Ángel tuvo que tumbarse de espaldas y pintar mirando hacia arriba. En efecto, llegó a habituarse tanto a esta forzada posición que hasta cuando recibía una carta durante esta época tenía que ponérsela delante y echar la cabeza hacia atrás para leerla. Pero el trabajo físico de un hombre cubriendo este ingente espacio sin ayuda de nadie no es nada comparado con el esfuerzo intelectual y artístico. La riqueza de encontrar siempre nuevas creaciones, la sostenida maestría en la ejecución de cada detalle, y, sobre todo, la grandiosidad de las visiones que Miguel Ángel reveló a los que vinieron tras él, han dado a la humanidad una idea completamente nueva del poder del genio.

Se ven a menudo reproducciones de detalles de esta obra gigantesca, pero nunca se contemplarán lo suficiente. Sin embargo, la impresión que produce este conjunto, cuando se entra en la capilla, es aun muy distinta a la suma de todas las fotografías que puedan haberse visto. La capilla parece una sala de juntas muy espaciosa y alta, con una leve bóveda. En la parte más alta de las paredes vemos una franja de pinturas con temas relativos a Moisés y al Cristo, a la manera tradicional de los predecesores de Miguel Ángel. Pero cuando miramos hacia arriba nos parece introducirnos en un mundo distinto. Es un cosmos de dimensiones sobrehumanas. En la bóveda que se eleva entre los cinco ventanales a cada lado de la capilla, Miguel Ángel colocó imágenes gigantescas de los profetas del Antiguo Testamento que hablaron a los judíos de la venida del Mesías, alternando con figuras de las sibilas, las que, según una antigua tradición, predijeron a los gentiles la llegada del Cristo. Los pintó como hombres y mujeres poderosos, sentados en profunda meditación, leyendo, escribiendo, argumentando, o como si estuvieran escuchando una voz interior. Entre estas hileras de figuras mayores que el natural, en el techo propiamente dicho, pintó el tema de la creación y el de Noé. Pero como esta intensa tarea no satisfizo su ímpetu de crear siempre nuevas imágenes, llenó los intersticios entre esas pinturas con una abrumadora muchedumbre de figuras, algunas a manera de estatuas, otras como jóvenes palpitantes de belleza sobrenatural, sosteniendo festones y medallones, con nuevos temas en su interior. Y esto, todavía, no es más que la pieza central. Aparte, en las bovedillas y debajo de ellas pintó una interminable sucesión de hombres y mujeres infinitamente variados: los antepasados del Cristo tal como aparecen enumerados en los evangelios.

Cuando vemos esta riqueza de figuras en una reproducción fotográfica, podemos sospechar que acaso el techo parezca desequilibrado y superabundante. Una de las grandes sorpresas, al entrar en la Capilla Sixtina, es hallar cuán armonioso y sencillo nos parece todo si lo contemplamos simplemente

197

Miguel Ángel
Detalle del techo
de la Capilla Sixtina.

198 (desplegable)

Miguel Ángel
Techo de la Capilla
Sixtina, 1508-1512.

Fresco, 13,7 × 39 m;
Vaticano.

como una soberbia obra decorativa; y cuán precisa es la disposición del conjunto. Desde que éste fue limpiado de sus múltiples capas de hollín de las velas y del polvo en la década de 1980, los colores se han revelado fuertes y luminosos, lo cual era una necesidad si el techo tenía que ser visible en una capilla cuyas ventanas son tan escasas y estrechas. (Pocas veces tienen esto en cuenta las personas que han admirado las pinturas iluminadas con la fuerte luz eléctrica que actualmente se proyecta sobre el techo.)

Lo que se muestra en la ilustración 197 no es más que un pequeño fragmento de la obra total, un sector, por así decirlo, de la bóveda, que ejemplifica la manera en que Miguel Ángel distribuye las figuras flanqueando las escenas de la creación. A un lado está el profeta Daniel con un libro enorme que sostiene sobre sus rodillas con la ayuda de un niño, y volviéndose hacia un lado para tomar una nota de lo que acaba de leer. Junto a él está la sibila cumea escudriñando su libro. En el lado opuesto está la sibila persa, una anciana con un traje oriental que sostiene un libro cerca de sus ojos, igualmente enfrascada en el examen de los textos sagrados, y el profeta del Antiguo Testamento Ezequiel, quien se vuelve violentamente como si estuviera manteniendo una discusión. Los asientos de mármol que ocupan están adornados con estatuas de niños jugando, y por encima de ellos, uno a cada lado, hay dos desnudos a punto de colgar, alegremente, un medallón en el techo. En los tímpanos triangulares de los arcos representó Miguel Ángel a los antepasados del Cristo, según se los menciona en la Biblia, coronados por otros cuerpos contorsionados. En estos asombrosos desnudos se despliega toda la maestría de Miguel Ángel al dibujar el cuerpo humano en cualquier posición y desde cualquier ángulo. Son jóvenes atletas maravillosamente musculados, volviéndose en cualquier dirección imaginable, pero ingeniándose siempre para quedar airosos. Hay lo menos veinte de ellos en el techo; si uno fue ejecutado con maestría, el siguiente habría de superarlo; y apenas cabe dudar de que muchas de las ideas que habrían nacido a la vida en los mármoles de Carrara se agolparon en la mente de Miguel Ángel mientras pintó el techo de la Capilla Sixtina. Puede verse la extraordinaria maestría que poseyó y cómo su contrariedad y su cólera al verse obligado a no proseguir trabajando en su materia preferida le espoleó aún más a demostrar a sus enemigos, verdaderos o imaginarios, que si ellos le comprometían a pintar, ¡ya verían!

199

Miguel Ángel
Estudio para la sibila libia (del techo de la Capilla Sixtina), h. 1510.

Sanguina sobre papel, 28,9 × 21,4 cm; Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Sabemos cuán minuciosamente estudiaba Miguel Ángel cada detalle, y con cuánto cuidado preparaba en el dibujo cada figura. La ilustración 199 muestra una página de su cuaderno de apuntes sobre la que ha estudiado las formas de un modelo para una de las sibilas. Vemos el juego de los músculos, tal como nadie los vio ni representó desde los maestros griegos. Pero si probó ser un virtuoso inigualable en esos famosos desnudos, demostró algo infinitamente superior en la ilustración de los temas bíblicos que forman el centro de la composición. Allí vemos al Dios haciendo surgir, con poderosos ademanes,

las plantas, los cuerpos celestes, la vida animal y al hombre. No resulta exagerado decir que la representación del Dios Padre —tal como vivió en las mentes, de generación en generación, no sólo de artistas, sino de personas humildes que quizá nunca escucharon el nombre de Miguel Ángel— se formó y modeló a partir de la influencia directa o indirecta de estas grandes visiones en las que Miguel Ángel ilustró el acto de la creación. Quizá la más famosa y sorprendente sea la creación de Adán en uno de los grandes recuadros (ilustración 200). Los artistas anteriores a Miguel Ángel ya habían pintado a Adán yaciendo en tierra y siendo llamado a la vida por un simple toque de la mano del Dios, pero nadie había llegado a expresar la grandeza del misterio de la creación con tanta fuerza y tan sencillamente. No hay nada en esta pintura que distraiga la atención del tema central. Adán está tumbado en tierra con todo el vigor y la belleza que corresponden al primer hombre; por el otro lado se acerca el Dios Padre, llevado y sostenido por sus ángeles, envuelto en un manto majestuoso hinchado como una vela y sugiriendo la facilidad con que flota en el vacío. Cuando extiende su mano, no sólo toca el dedo de Adán, sino que casi podemos ver al primer hombre despertando de un sueño profundo para contemplar a su hacedor. Uno de los mayores milagros del arte es éste de cómo llegó Miguel Ángel a hacer del toque de la mano divina el centro y punto culminante de la pintura, y cómo nos hizo ver la idea de omnipotencia mediante la facilidad y el poder de su ademán creador.

Apenas había concluido Miguel Ángel su gran obra en la Capilla Sixtina, en 1512, cuando afanosamente se volvió a sus bloques de mármol para proseguir con el mausoleo de Julio II. Se propuso adornarlo con estatuas de cautivos, tal como había observado en los monumentos funerarios romanos, aunque es posible que pensara dar a estas figuras un sentido simbólico. Una de

200

Miguel Ángel
La creación de Adán.

Detalle de la ilustración 198.

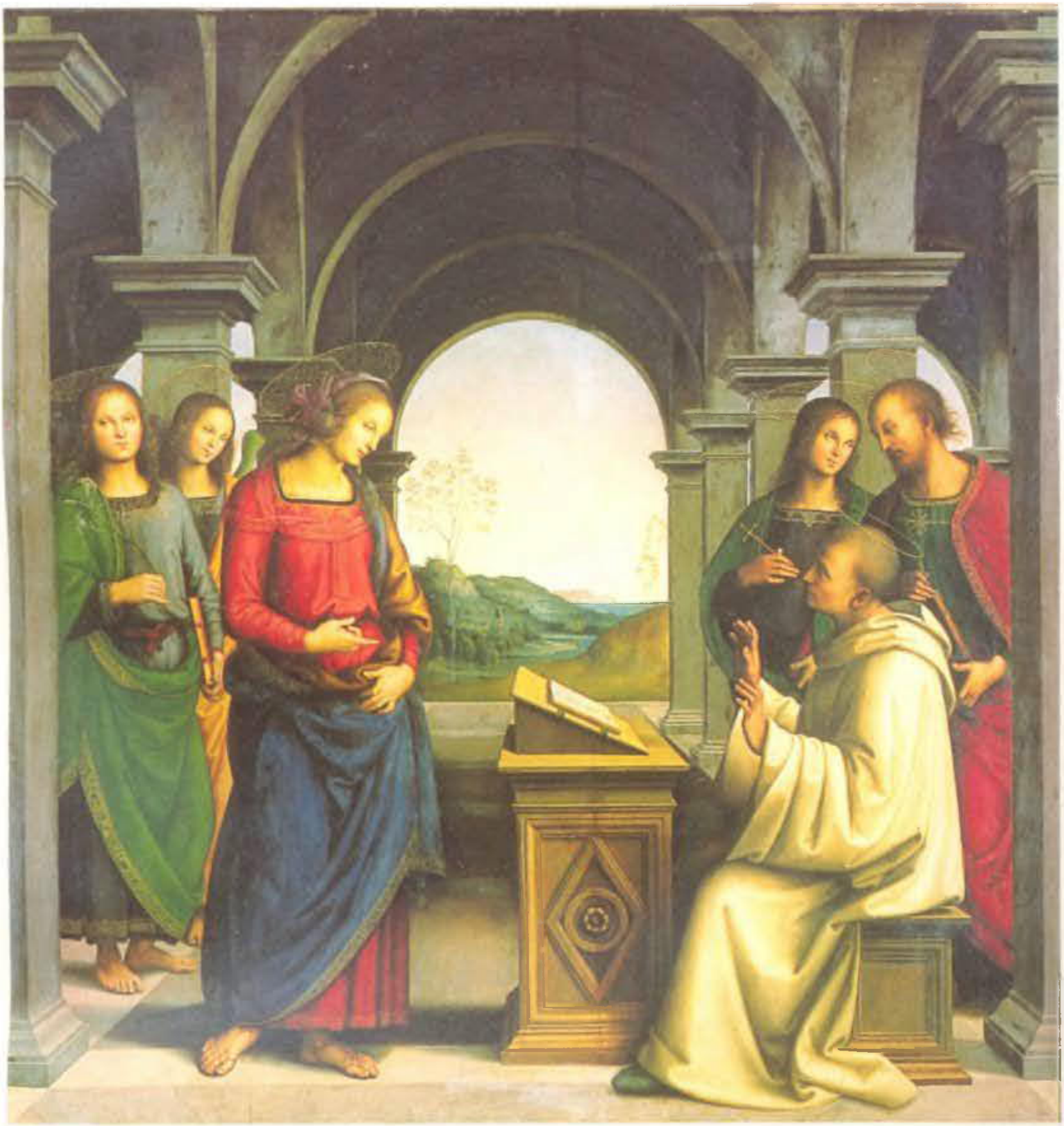
201

Miguel Angel
El esclavo moribundo, h. 1513.

Mármol, 229 cm de altura ; Museo del Louvre, París.

ellas es *El esclavo moribundo* de la ilustración 201. Si alguien pudo llegar a creer que, tras el tremendo esfuerzo realizado en la Capilla Sixtina, la imaginación de Miguel Ángel se habría secado, pronto advertiría su error. Cuando volvió a enfrentarse con sus preciadas materias, su poderío pareció agigantarse más aún. Mientras que en *Adán* Miguel Ángel representó el momento en que la vida entra en el hermoso cuerpo de un joven lleno de vigor, ahora, en *El esclavo moribundo,* eligió el instante en que la vida huye y el cuerpo es entregado a las leyes de la materia inerte. Hay una indecible belleza en este último momento de distensión total y de descanso de la lucha por la vida, en esta actitud de laxitud y resignación. Es difícil darse cuenta de que esta obra es una estatua de piedra fría y sin vida cuando nos hallamos frente a ella en el Louvre de París. Parece moverse ante nuestros ojos, y, sin embargo, está quieta. Tal efecto es, sin duda, el que Miguel Ángel se propuso conseguir. Uno de los secretos de su arte que más han maravillado siempre es que cuanto más agita y contorsiona a sus figuras en violentos movimientos, más firme, sólido y sencillo resulta su contorno. La razón de ello estriba en que, desde un principio, Miguel Ángel trató siempre de concebir figuras como si se hallaran contenidas ya en el bloque de mármol en el que trabajaba; su tarea en cuanto que escultor, como él mismo dijo, no era sino la de quitarle al bloque lo que le sobraba, es decir, suprimir de él lo necesario hasta que aparecieran esas figuras contenidas en sus entrañas. De este modo, la simple forma de un bloque quedaba reflejada en el contorno de las esculturas, y éstas, encajadas dentro de un lúcido esquema por mucho movimiento que el cuerpo pudiera tener.

Si Miguel Ángel era ya famoso cuando Julio II le hizo ir a Roma, su fama al terminar estas obras fue tal que jamás gozó de otra semejante ningún artista. Pero esta extraordinaria nombradía empezó a hacérsele enojosa, puesto que no le permitía concluir nunca el sueño de su juventud: el mausoleo de Julio II. Cuando éste murió, otro papa requirió los servicios del más famoso de los artistas de su tiempo; y cada papa sucesivo parecía más afanoso que su antecesor en dejar su nombre ligado al de Miguel Ángel. Pero mientras príncipes y papas se sobrepujaban unos a otros en asegurarse los servicios del anciano maestro, éste parecía concentrarse cada vez más en sí y volverse más exigente en sus opiniones. Los poemas que escribió muestran que se hallaba obsesionado por las dudas acerca de si su arte habría sido pecado, mientras



202

Perugino
La Virgen apareciéndose a san Bernardo, h. 1490-1494.

Pintura de altar; óleo sobre tabla, 173 × 170 cm; Antigua Pinacoteca, Munich.

que sus cartas evidencian que cuanto más aumentaba en la estimación del mundo, más amargado y extraño se volvía. Y no sólo fue admirado sino también temido, no perdonando a nadie, ni a grandes ni a pequeños. No hay duda de que se daba cuenta de su posición social, tan distinta de cuanto recordaba de los días de su juventud. Cuando contaba setenta y siete años recriminó en una ocasión a un connacional suyo por haberle dirigido una carta «Al escultor Miguel Ángel». «Decidle —escribió— que no dirija sus cartas al escultor

Miguel Ángel, pues aquí solamente se me conoce como Miguel Ángel Buonarroti... Nunca he sido pintor ni escultor en el sentido de tener un taller...; aunque he servido a los papas, lo hice por verme obligado a ello.»

Lo que mejor demuestra cuán sincero fue en su sentimiento de orgullo e independencia es el hecho de que rechazara el pago de su última gran obra, que le ocupó en su senectud: la terminación de la empresa de su, en un tiempo, enemigo Bramante, la coronación de la cúpula de San Pedro. El anciano maestro consideraba este trabajo, realizado en la primera iglesia de la cristiandad, como un servicio a la mayor gloria del Dios, que no debía mancillarse obteniendo de él un provecho mundano. Esta cúpula, elevándose sobre la ciudad de Roma, sostenida por un cerco de delgadas columnas, de clara y majestuosa silueta, constituye un digno monumento al espíritu de este artista singular, al que sus contemporáneos dieron el apodo de Divino.

En 1504, época en la que Miguel Ángel y Leonardo rivalizaban entre sí en Florencia, un joven pintor llegó procedente de la pequeña ciudad de Urbino, en la Umbria. Era Raffaello Sanzio o Santi, a quien conocemos como Rafael (1483-1520), que había realizado obras prometedoras en el taller del jefe de escuela de su región umbria, Pietro Perugino (1446-1523). Al igual que el maestro de Miguel Ángel, Ghirlandaio, y el maestro de Leonardo, Verrocchio, el de Rafael, Perugino, pertenecía a la generación de aquellos acreditadísimos artistas que necesitaban gran cantidad de hábiles aprendices para que les ayudaran a sacar adelante los muchos encargos que recibían. Perugino fue uno de tales maestros, y su manera suave y devota en los cuadros de altar le hacía ser respetado por todos. Los problemas en que se debatieron a brazo partido y celosamente los artistas primitivos del Quattrocento ya no le ofrecían a él muchas dificultades. Algunas de sus obras más admiradas muestran que supo conseguir el sentido de la profundidad sin romper la armonía del diseño, y que aprendió a manejar el *sfumato* de Leonardo, así como a evitar que sus personajes tuvieran una apariencia rígida y tosca. La ilustración 202 es un cuadro de altar dedicado a san Bernardo. El santo levanta la vista de su libro para mirar a la Virgen que se halla ante él. La composición no puede ser más sencilla, y, sin embargo, no hay nada rígido ni forzado en su casi geométrica disposición. Los personajes están repartidos de manera que formen una composición armónica en la que cada cual se mueva con serenidad y holgura. Es cierto que Perugino consiguió esta bella armonía a costa de alguna otra cosa: sacrificó aquella reproducción fidedigna de la naturaleza en la que se esforzaron con tan apasionada devoción los maestros del Quattrocento. Si observamos los ángeles de Perugino, vemos que todos obedecen, poco más o menos, al mismo tipo: un género de belleza creado por él y aplicado, con variantes siempre nuevas, a sus obras. Si contemplamos un número excesivo de éstas, podemos llegar a cansarnos de las mismas; pero ellas no tenían por finalidad ser contempladas unas junto a otras en las salas de los museos. Tomados aisladamente

algunos de sus mejores cuadros, nos permiten asomarnos a un mundo más sereno y armonioso que el nuestro.

En esta atmósfera fue en la que se educó el joven Rafael, dominando y asimilando rápidamente el estilo de su maestro. Al llegar a Florencia tuvo que enfrentarse con una ardua rivalidad: Leonardo y Miguel Ángel; uno, mayor que él en treinta y un años, y el otro, en ocho, estaban creando nuevas concepciones artísticas jamás soñadas anteriormente. Otros jóvenes artistas se habrían desalentado ante la reputación de estos gigantes. Rafael, no. Estaba decidido a aprender. Debió darse cuenta de que esto suponía, en ciertos aspectos, una desventaja. No poseía la vastedad enorme de conocimientos de Leonardo ni la fuerza de Miguel Ángel; pero mientras que estos dos genios eran intratables, esquivos e inabordables para el mortal corriente, Rafael fue de una dulzura de carácter que le recomendaría por sí sola a los mecenas más influyentes. Además, podía pintar, y hacerlo hasta que consiguiera ponerse a la altura de aquellos maestros de más edad.

Las mejores obras de Rafael parecen realizadas tan sin esfuerzo que no se puede relacionar con ellas la idea de una labor dura y obstinada. Para muchos, Rafael es solamente el pintor de esas dulces madonas que han llegado a ser tan conocidas como escasamente apreciadas en sí, esto es, pictóricamente. La imagen de la Virgen según Rafael ha sido adoptada por las generaciones siguientes del mismo modo que la concepción del Dios según Miguel Ángel. Vemos reproducciones baratas de estas obras en humildes habitaciones, y concluimos fácilmente en que cuadros que obtienen tan general asentimiento deben ser, con toda seguridad, un poco vulgares. De hecho, su aparente sencillez es hija de un profundo pensamiento, una esmerada concepción y una sabiduría artística inmensa (págs. 34 y 35, ilustraciones 17 y 18). Una obra como *Madonna del Granduca* (ilustración 203) es verdaderamente clásica en el sentido de que ha servido a incontables generaciones como canon de perfección, lo mismo que las de Fidias y Praxíteles. No requiere ninguna explicación, y en este sentido es realmente vulgar. Pero si se la compara con las innumerables representaciones del mismo tema derivado de ella, advertimos que todas han estado tanteando la gran sencillez conseguida por Rafael. Podemos ver lo que Rafael debe a la serena belleza de los tipos de Perugino; pero ¡qué diferencia entre la superficial simetría del maestro y la plenitud de vida del discípulo! La manera del modelado del rostro de la Virgen fundiéndose con la sombra, la manera de hacernos sentir Rafael el volumen del cuerpo envuelto airosamente en el manto que cae con soltura desde los hombros, la firmeza y ternura con que ella sostiene al Cristo niño, todo contribuye a producir una sensación de equilibrio perfecto. Percibimos que la alteración del más ligero detalle rompería la armonía del conjunto. Y sin embargo, no hay nada forzado ni artificioso en la composición. Parece como si no pudiera ser de otro modo, como si hubiera sido así eternamente.

203

Rafael
Madonna del Granduca, h. 1505.
Óleo sobre tabla, 84 × 55 cm; Palacio Pitti, Florencia.

Tras pasar algunos años en Florencia, Rafael se fue a Roma. Probablemente llegó allí en 1508, en la época en que Miguel Ángel acababa de iniciar su tarea en la Capilla Sixtina. Julio II también encontró en seguida trabajo para este joven artista; le encargó que decorara las paredes de varias salas del Vaticano que habían de ser conocidas con el nombre de *stanze,* estancias. Rafael demostró su maestría del dibujo perfecto y de la composición armónica en una serie de frescos en las paredes y los techos de esas estancias. Para apreciar toda la belleza de esas obras se debe pasar algún tiempo en las salas y sentir la armonía y variedad del plan de conjunto, en el que unos movimientos se corresponden con otros y unas formas con otras. Sacadas de su sitio y reducidas a menor tamaño propenden a parecer frías, pues las figuras aisladas, de tamaño natural, que se hallan frente a nosotros cuando contemplamos los frescos, son absorbidas demasiado fácilmente por los grupos. Por el contrario, cuando extraemos esas figuras de su contexto, para que sirvan de ilustraciones de detalle, pierden una de sus principales funciones: la de formar parte de la grandiosa melodía de la composición total.

204

Rafael
La ninfa Galatea, h. 1512-1514.

Fresco, 295 × 225 cm; Villa Farnesina, Roma.

Esto no afecta tanto a un fresco de menores dimensiones (ilustración 204) que pintó Rafael en la villa de un rico banquero, Agostino Chigi (ahora llamada Villa Farnesina). Como tema eligió el de unos versos de un poema del florentino Angelo Poliziano, que también inspiró *El nacimiento de Venus* de Botticelli. Esos versos describen la escena en que el tosco gigante Polifemo ensalza con una canción de amor a Galatea, la hermosa ninfa del mar, y cómo cabalga ésta sobre las olas en una carroza tirada por dos delfines burlándose de su rústica canción, mientras el alegre séquito de otras ninfas y dioses del mar se arremolina en torno a ella. El fresco de Rafael representa a Galatea con sus alegres compañeros. El cuadro del gigante tenía que figurar en otro lugar de la sala. Por mucho que se mire esta amable y deliciosa pintura, siempre se descubrirán nuevas bellezas en su rica e intrincada composición. Cada figura parece corresponder a alguna otra, y cada movimiento responde a un contramovimiento. Hemos observado este método en la obra de Pollaiuolo (pág. 263, ilustración 171). Pero cuán rígida y torpe parece su solución al compararla con la de Rafael, empezando por los pequeños cupidos que dirigen sus arcos y flechas al corazón de la ninfa; no solamente el de la derecha de la parte superior corresponde al de la izquierda, sino que el que se desliza delante del carro hace lo propio con el que vuela en el punto más alto de la pintura. Lo mismo sucede con el grupo de dioses marinos que parecen girar en torno a la ninfa. Hay dos en las márgenes, que soplan en sus caracolas, y unas parejas, en primer término y más atrás, que están haciendo el amor. Pero lo más admirable es que todos estos diversos movimientos se reflejan y coinciden en la figura de Galatea. Su carroza ha sido conducida de izquierda a derecha ondeando hacia atrás el manto de la ninfa, pero ésta, al escuchar la extraña canción de amor, se vuelve sonriendo, y todas las líneas del cuadro, desde las flechas de los amorci-

llos hasta las riendas que ella sostiene en sus manos, convergen en su hermoso rostro, en el centro mismo de la composición. Por medio de estos recursos artísticos Rafael consiguió un movimiento incesante en todo el cuadro, sin dejar que éste se desequilibre o adquiera rigidez. Los artistas han admirado siempre a Rafael por esta suprema maestría en la disposición de las figuras, así como por su consumada destreza en la composición. Del mismo modo que se consideró que Miguel Ángel había alcanzado la más alta cima en el dominio del cuerpo humano, se vio en Rafael la realización de lo que la generación precedente trató con tanto ahínco de conseguir: la composición armónica y perfecta con figuras moviéndose libremente.

Existe otra cualidad en las obras de Rafael que fue admirada por sus contemporáneos y por las generaciones subsiguientes: la singular belleza de sus figuras. Cuando concluyó *La ninfa Galatea,* un cortesano preguntó a Rafael dónde había podido encontrar el modelo para una belleza semejante. El artista respondió que no copiaba ningún modelo específico, sino que seguía «una cierta idea» que se había formado en su mente. En cierto modo, pues, Rafael, como su maestro Perugino, abandonó la fiel reproducción de la naturaleza que había sido la ambición de tantos artistas del Quattrocento, para emplear deliberadamente un tipo imaginario de belleza constante. Si retrocedemos a la época de Praxíteles (pág. 102, ilustración 62), recordaremos cómo lo que nosotros llamamos una belleza ideal surgió de una lenta aproximación a las formas esquemáticas de la naturaleza. Ahora, el proceso se invertía. Los artistas trataban de aproximar la naturaleza a la idea de belleza que se habían formado contemplando las estatuas clásicas, esto es, idealizaron el modelo. No estuvo exenta de peligros esta tendencia, pues si el artista «mejoraba» deliberadamente la naturaleza, su obra podía parecer amanerada o insípida. Pero si contemplamos nuevamente la obra de Rafael, observaremos que de cualquier modo podía idealizar sin que el resultado perdiera nada de su sinceridad y animación. No hay nada fríamente calculado o esquemático en el encanto de Galatea, moradora de un mundo radiante de amor y de belleza: el mundo de los clásicos, tal como fue visto por sus admiradores italianos del siglo XVI.

205

Detalle de la ilustración 204.

Este es el logro que ha hecho famoso a Rafael a través de los siglos. Quizá los que relacionan su nombre únicamente con bellas madonas y figuras idealizadas del mundo clásico se sorprenderían si vieran el retrato que le hizo a su gran mecenas, el papa León X, de la familia Médicis, en compañía de dos cardenales (ilustración 206). No hay idealización alguna en la cabeza ligeramente hinchada del Papa, corto de vista, que acaba de examinar un antiguo manuscrito (hasta cierto punto similar en estilo y época al *Salterio de la reina María* [pág. 211, ilustración 140]). Los terciopelos y damascos, en sus ricas tonalidades, ayudan a crear un ambiente de pompa y poder, pero uno bien puede figurarse que estos hombres no se sienten cómodos. Aquéllos eran tiempos difíciles. Recordemos que exactamente en la misma época en que fue pintado

este retrato, Lutero había atacado al Papa por el modo en que reunía fondos para el nuevo San Pedro. Y resulta que fue al propio Rafael a quien León X puso al frente de la construcción de este edificio tras la muerte de Bramante, en 1514, con lo que se convirtió también en arquitecto, proyectando iglesias, villas y palacios, y estudiando las ruinas de la antigua Roma. Pero a diferencia de su gran rival, Miguel Ángel, Rafael se llevaba bien con la gente y era capaz de mantener en funcionamiento un taller de gran actividad. Gracias a su sociabilidad, los eruditos y dignatarios de la corte papal le aceptaron como uno de ellos. Se hablaba incluso de que iba a ser nombrado cardenal cuando le sobrevino la muerte en su trigesimoséptimo aniversario, casi tan joven como Mozart, habiendo acumulado en su breve vida una asombrosa diversidad de logros artísticos. Uno de los eruditos más famosos de su época, el cardenal Bembo, escribió el epitafio de su tumba en el Panteón de Roma:

206

Rafael
El papa León X con dos cardenales, 1518.
Óleo sobre tabla, 154 × 119 cm; Galería de los Uffizi, Florencia.

> Esta es la tumba de Rafael; quien en vida hizo que la madre naturaleza temiera ser vencida por él, y a cuya muerte, que también temiera morir.

Miembros del taller de Rafael enyesando, pintando y decorando las Loggie, h. 1518.
Relieve en estuco; Loggie, Vaticano.

16

LUZ Y COLOR

Venecia y la Italia septentrional, primera mitad del siglo XVI

Debemos atender ahora a otro gran centro del arte italiano, el primero en importancia después de Florencia: la orgullosa y próspera ciudad de Venecia. Ésta, cuyo comercio la mantenía en estrecha relación con Oriente, fue más lenta que otras ciudades italianas en aceptar el estilo del Renacimiento, la aplicación por Brunelleschi de formas clásicas en los edificios. Pero cuando lo adoptó, dicho estilo adquirió aquí nueva lozanía, un esplendor y una vivacidad que evocan tal vez más íntimamente que ninguna otra arquitectura de la edad moderna la magnificencia de las grandes ciudades mercantiles del período helenístico, Alejandría o Antioquía. Uno de los edificios más característicos de este estilo es la Biblioteca de San Marcos (ilustración 207). El arquitecto que la construyó fue un florentino, Jacopo Sansovino (1486-1570), que adaptó por completo su estilo y manera al genio local, a la luz radiante de Venecia reflejada en las lagunas y que deslumbra con su esplendor. Puede parecer pedante analizar así tan alegre y sencillo edificio, pero contemplarlo atentamente nos puede ayudar a ver con cuánta habilidad sabían entretejer esos maestros unos cuantos elementos sencillos dentro de esquemas siempre renovados. El piso más bajo, con su vigoroso orden dórico de columnas, se halla dentro de los más ortodoxos moldes clásicos. Sansovino siguió estrechamente en él las normas arquitectónicas ejemplarizadas por el Coliseo (pág. 118, ilustración 73). A la misma tradición obedeció el hecho de disponer el piso superior en orden jónico, sosteniendo el llamado ático con una balaustrada y coronando ésta con una hilera de estatuas. Pero en vez de dejar que los arcos de las aberturas entre los órdenes descansasen sobre pilares, como en el Coliseo, Sansovino los sostuvo sobre otra serie de columnillas jónicas, consiguiendo de este modo un exquisito efecto de órdenes entrelazados. Con sus balaustradas, guirnaldas y esculturas dio al edificio una apariencia de tracería, a la manera de las fachadas góticas de Venecia (pág. 209, ilustración 138).

Este edificio es característico del gusto por el cual se hizo famoso el arte veneciano en el Cinquecento. La atmósfera de las lagunas, que parece esfumar los contornos precisos de los objetos y fundir sus colores en una luz radiante, pudo haber enseñado a los pintores de esta ciudad a emplear el color de manera más decidida y como fruto de la observación que a como lo habían hecho hasta el momento otros pintores italianos. Quizá los vínculos con Constantinopla, y

207

Jacopo Sansovino
Biblioteca de San Marcos, Venecia, 1536.

Edificio del alto Renacimiento.

208

Giovanni Bellini
Madona con santos, 1505.

Retablo; óleo sobre tabla, pasado a lienzo, 402 × 273 cm; iglesia de San Zacarías, Venecia.

con los artesanos que realizaban mosaicos, también tuvieran algo que ver con esta preferencia. Es difícil hablar o escribir acerca del colorido; una ilustración en color, a escala muy reducida respecto al original, no da una idea adecuada de la apariencia real de una obra maestra en color. Pero, al menos, parece evidente que los pintores del medievo no se preocuparon en mayor medida de la coloración «verdadera» de las cosas que de sus formas reales. En sus miniaturas, esmaltes y retablos gustaban de aplicar los colores más puros y preciosos, siendo su combinación preferida la del oro refulgente con el azul ultramar intenso. Los grandes reformadores florentinos se interesaban menos por el color que por el dibujo. Esto no quiere decir, claro está, que sus cuadros no fueran exquisitos por su color —ya que lo cierto es lo contrario—, pero fueron muy pocos los que consideraron el color como uno de los medios más importantes para conjugar dentro de un esquema unificado las figuras y formas diversas de un cuadro. Prefirieron conseguir esto mediante la perspectiva y la composición antes de mojar sus pinceles en la pintura. Los pintores venecianos, al parecer, no consideraron el color como un enriquecimiento adicional del cuadro después de haber sido dibujado éste sobre la tabla. Cuando se ingresa en la pequeña iglesia de San Zacarías de Venecia para situarse ante el cuadro (ilustración 208) que el gran pintor veneciano Giovanni Bellini (1431?-1516) pintó allí sobre el altar, en 1505, se advierte inmediatamente que su concepto fue muy distinto. No porque el cuadro sea de manera muy particular intenso y luminoso, sino más bien porque es la densidad y riqueza de los colores la que nos impresiona en cada uno de ellos antes, incluso, de que nos fijemos en lo que el cuadro representa. Creo que hasta la fotografía traduce algo de la atmósfera cálida y dorada que invade la hornacina en la que se halla sentada en su trono la Virgen con el Cristo niño levantando la mano para bendecir a los fieles ante el altar. Un ángel, sentado en las gradas del trono, toca quedamente el violín, mientras los santos permanecen en sosiego a ambos lados: san Pedro, con su llave y su libro; santa Catalina, con

la palma del martirio y la rueda rota; santa Lucía; y san Jerónimo, el erudito que tradujo la Biblia al latín, y al que por ello representó Bellini leyendo un libro. Muchas vírgenes fueron pintadas antes y después en Italia y otros lugares, pero pocas se concibieron con tanta gravedad y tanto sosiego. En la tradición bizantina era costumbre enmarcar rígidamente la figura de la Virgen con las imágenes tradicionales de los santos (pág. 140, ilustración 89). Bellini supo introducir la

vida en esta sencilla distribución simétrica sin romper el equilibrio; supo también convertir las figuras tradicionales de la Virgen y los santos en seres vivos, sin desposeerles de su carácter sagrado ni de su dignidad. No tuvo que sacrificar la diversidad ni la individualidad de la vida real, como en cierta medida hizo Perugino (pág. 314, ilustración 202). Santa Catalina, con su plácida sonrisa, y san Jerónimo, el viejo erudito absorto en el volumen que está leyendo, poseen vida por sí mismos, y sin embargo también parecen pertenecer, y no en grado menor que las figuras de Perugino, a otro mundo más bello y apacible, un mundo henchido de fervor por la luz sobrenatural que invade el cuadro.

Giovanni Bellini perteneció a la misma generación que Verrocchio, Ghirlandaio y Perugino, aquella cuyos discípulos y continuadores fueron los famosos maestros del Cinquecento. También él fue maestro de un taller extraordinariamente activo de cuya órbita emergieron los famosos pintores del Cinquecento veneciano Giorgione y Ticiano. Si los pintores clásicos de la Italia central consiguieron la nueva y completa armonización dentro de sus cuadros mediante la perfección del diseño y la disposición equilibrada, era natural que los pintores de Venecia siguieran la orientación de Giovanni Bellini, quien utilizó tan felizmente los esquemas de color para armonizar sus cuadros. En esta esfera fue en la que el pintor Giorgione (1478?-1510) consiguió los resultados más revolucionarios. Se sabe muy poco de este artista y tan sólo cinco obras le pueden ser atribuidas con certeza absoluta. No obstante, son suficientes para asegurarle casi tanto renombre como a las grandes figuras del nuevo movimiento. Lo sorprendente es que incluso esas obras tienen algo de acertijo. No sabemos del todo qué representa la más lograda de ellas, *La tempestad* (ilustración 209); podría ser una escena tomada de algún escritor clásico o imitador de los clásicos, pues en los artistas venecianos de la época prendió el encanto de los poetas griegos y de sus temas. Gustaban de ilustrar asuntos idílicos, pastorales, y de plasmar la belleza de Venus y de las ninfas. Algún día, el episodio a que este cuadro se refiere podrá ser identificado; tal vez se trate de la madre de un héroe futuro expulsada de la ciudad y que ha sido descubierta con su hijo en la soledad del campo por un pastor joven y amigable. Al parecer es esto lo que Giorgione se propuso representar; pero no es por su contenido por lo que este cuadro constituye una de las obras de arte más maravillosas. A qué obedece que así sea, es algo difícil de ver en una ilustración de reducido tamaño; pero incluso ésta refleja algo de lo que hay de revolucionario en ella. Aunque los personajes no están dibujados correctamente, y aunque la composición es un tanto desmañada, se ha logrado claramente una sencilla conjunción mediante la luz y el aire que alientan en el cuadro. Esta luz es la fantástica de una exhalación, y por vez primera, al parecer, el paisaje ante el que se mueven los protagonistas del cuadro no constituye exactamente un fondo, sino que está allí, por sí mismo, como verdadero asunto del cuadro. Vamos con la mirada de las figuras a la escena que ocupa la mayor parte del pequeño panel, de ésta a aquéllas nuevamente, y notamos que, a diferencia

209

Giorgione
La tempestad, h. 1508.
Óleo sobre lienzo,
82 × 73 cm; Academia,
Venecia

de sus predecesores, Giorgione no dibujó aisladamente las cosas y los personajes para distribuirlos después en el espacio, sino que consideró la naturaleza, la tierra, los árboles, la luz, el aire, las nubes y a los seres humanos con sus puentes y ciudades como un conjunto. En cierto modo, fue éste un paso hacia adelante en un nuevo dominio de casi tanta trascendencia como el de la invención de la perspectiva. A partir de ahora, la pintura habría de ser algo más que dibujo y color. Sería un arte con sus leyes ocultas y sus recursos propios.

Giorgione murió demasiado joven como para cosechar todos los frutos de este gran descubrimiento. Quien los recogió fue el más famoso de todos los pintores venecianos: Ticiano (1485?-1576). Ticiano nació en Cadore, en los Alpes meridionales, y se dice que tenía noventa y nueve años cuando murió de la peste. Durante su prolongada existencia llegó a alcanzar una fama que casi igualó a la de Miguel Ángel. Sus primeros biógrafos nos dicen asombrados que hasta el emperador Carlos V le hizo el honor de recogerle del suelo un pincel que se le había caído. Puede no parecernos esto muy notable, pero si tenemos en cuenta las normas estrictas de la corte de aquella época, advertimos que la máxima personificación del poder terreno consideró que debía humillarse simbólicamente ante la majestad del genio. Vista así, la pequeña anécdota, sea cierta o no, habría de representar para las épocas posteriores un triunfo del arte. Tanto más cuanto que Ticiano no era un erudito tan universal como Leonardo, ni una personalidad tan sobresaliente como Miguel Ángel, ni un hombre tan atractivo y versátil como Rafael. Fue principalmente y por encima de todo pintor, pero un pintor cuyo manejo de los colores igualaba la maestría de Miguel Ángel en el dibujo. Esta suprema potestad le permitía desdeñar todas las reglas tradicionales de la composición, contando con el color para restablecer la unidad que, aparentemente, había roto. No necesitamos sino contemplar la ilustración 210 (que comenzó tan sólo quince años después del cuadro de Bellini *Madona con santos)* para darnos cuenta del efecto que su arte debió de producir en los contemporáneos. Fue algo casi inaudito situar a la Virgen fuera del centro del cuadro y colocar a los dos santos tutelares —san Francisco, al que se reconoce por los estigmas, y san Pedro, quien ha depositado la llave (emblema de su dignidad) sobre los peldaños del trono de la Virgen— no a ambos lados, simétricamente, como hiciera Bellini, sino como participantes activos en la escena. En este cuadro de altar, Ticiano revivió la tradición de los retratos de donantes (págs. 216 y 217, ilustración 143), pero de un modo completamente nuevo. El objeto de la pintura era constituir un testimonio de gratitud por la victoria conseguida contra los turcos por el notable veneciano Jacopo Pesaro, y Ticiano lo retrató arrodillado ante la Virgen, mientras un portaestandarte armado arrastra a un prisionero turco ante él. San Pedro y la Virgen le contemplan benévolos, mientras san Francisco, en el otro lado, llama la atención del Cristo niño hacia los otros miembros de la familia Pesaro que se hallan arrodillados en la esquina del cua-

210

Ticiano
Madona con santos y miembros de la familia Pesaro, 1519-1526.

Retablo; óleo sobre lienzo, 478 × 266 cm; iglesia de Santa Maria dei Frari, Venecia.

211

Detalle de la ilustración 210.

212

Ticiano
El joven inglés (Retrato de un hombre), h. 1540-1545.

Óleo sobre lienzo, 111 × 93 cm; Palacio Pitti, Florencia.

dro (ilustración 211). Toda la escena parece tener lugar en un patio abierto, con dos gigantescas columnas que se elevan hasta las nubes, donde unos angelitos juguetean a sostener la cruz. Los contemporáneos de Ticiano seguramente quedaron sorprendidos ante la audacia de su atrevimiento. Debieron suponer, en un principio, que un cuadro semejante carecería de equilibrio. Y en realidad acaece lo contrario. La inesperada composición sólo contribuye a alegrarlo y vivificarlo sin romper en modo alguno su armonía. La principal razón de ello reside en el uso que Ticiano hizo de la luz, el aire y los colores para unificar la escena. La idea de dejar que un simple estandarte contrabalanceara la figura de la Virgen quizá hubiera sacado de quicio a los críticos de la generación anterior; pero este estandarte, con su intensa y cálida coloración, constituye tan estupendo trozo de pintura que la aventura triunfó por entero.

La mayor fama de Ticiano entre sus contemporáneos estribó en sus retratos. Con sólo observar una cabeza como la de la ilustración 212, denominada corrientemente *El joven inglés,* comprendemos tal fascinación. Será en vano que tratemos de buscar en qué consiste ésta. Comparado con los retratos primitivos, todo parece en éste sencillo y sin esfuerzo. No hay nada en él del minucioso modelado de *Mona Lisa* de Leonardo, y, sin embargo, este joven desconocido parece tan misteriosamente vivo como ella. Se diría que nos contempla con mirada tan intensa y espiritual que es casi imposible creer que esos ojos soñado-

213

Detalle de la ilustración 212.

214

Ticiano
El papa Pablo III con Octavio y Alejandro Farnesio, 1546.
Óleo sobre lienzo, 200 × 173 cm; Museo de Capodimonte, Nápoles.

res sean tan sólo dos motas de tierra coloreada sobre un basto trozo de tela (ilustración 213).

No es de extrañar que los poderosos de este mundo compitieran entre sí por el honor de ser pintados por este maestro. Y no es que Ticiano sintiera predilección por obtener un parecido especialmente lisonjero, sino que les convencía de que seguirían viviendo a través de su arte. Y ellos lo aceptaron, o así lo percibimos cuando nos situamos delante de su retrato del papa Pablo III en Nápoles (ilustración 214). Nos muestra a un gobernante de la Iglesia envejecido, girándose hacia un joven allegado, Alejandro Farnesio, quien está a punto de hacerle una reverencia mientras su hermano, Octavio, nos contempla sosegadamente. Es evidente que Ticiano conoció y admiró el retrato que hizo Rafael del papa León X con sus cardenales, pintado veintiocho años antes (pág. 322, ilustración 206), pero también se debió proponer superarlo en cuanto a energía y vitalidad. La reunión de estas personalidades es tan convincente y tan dramática que no podemos dejar de hacer conjeturas acerca de sus pensamientos y reacciones personales. ¿Están conspirando los cardenales? ¿Acaso intuye el Papa sus planes? Es probable que esas preguntas sean actualmente inútiles, pero quizá también se las formularon sus contemporáneos. El cuadro quedó inacabado cuando el maestro dejó Roma, pues se le requería en Alemania para pintar al emperador Carlos V.

No fue únicamente en grandes centros como Venecia donde los artistas se adelantaron a descubrir nuevos métodos y posibilidades. El pintor que fue

considerado en las generaciones siguientes como el más progresista y osado innovador de todo el período vivió solitario en Parma, la pequeña ciudad de la Italia septentrional. Su nombre fue Antonio Allegri, llamado Correggio (1489?-1534). Leonardo y Rafael habían muerto y Ticiano ya había alcanzado su fama cuando Correggio pintó sus obras más importantes; pero ignoramos hasta dónde llegaban sus conocimientos acerca del arte de su época. Probablemente tuvo alguna ocasión de estudiar en las ciudades vecinas del norte de Italia las obras de algún discípulo de Leonardo y asimilar su modo de tratar la luz y las sombras. En este aspecto logró efectos enteramente nuevos, los cuales influyeron grandemente en las escuelas de pintura posteriores.

La ilustración 215 muestra uno de sus cuadros más famosos, *La natividad*. El talludo pastor acaba de tener la visión del cielo abierto en el que cantan los ángeles su *Gloria a Dios en las alturas:* los vemos revolotear alegremente entre las nubes y mirar hacia abajo, hacia la escena que enmarca el pastor con su largo bastón. Entre las oscuras ruinas del pesebre ve el milagro: el Cristo niño recién nacido que irradia luz en torno, iluminando el beatífico rostro de la feliz madre. El pastor reprime su movimiento y tantea buscando su gorra, pronto a arrodillarse y adorar. Hay dos doncellas, una deslumbrada por la luz de la cuna, y la otra mirando arrobada hacia el pastor. San José, en la profunda oscuridad del exterior, anda atareado con el asno.

215

Correggio
La natividad, h. 1530.
Óleo sobre tabla, 256 × 188 cm; Galería de Pintura de Maestros Antiguos, Dresde.

A primera vista, la distribución parece espontánea y natural. La sobrecargada escena del lado izquierdo no parece equilibrada por otro grupo que se corresponda con aquél en el lado derecho. El equilibrio sólo se establece mediante el relieve que da la luz al grupo de la Virgen y el Cristo niño. Correggio explotó más aún que Ticiano el descubrimiento según el cual la luz y el color pueden ser empleados para contrabalancear las formas y conducir nuestras miradas a lo largo de ciertas líneas. Por eso nos precipitamos en la escena con el pastor y se nos hace ver lo mismo que él está viendo: el milagro de la luz que rasga la oscuridad, de lo que habla el evangelio de san Juan.

216

Correggio
La asunción de la Virgen: estudio para la cúpula de la catedral de Parma, h. 1526.
Sanguina sobre papel, 27,8 × 23,8 cm; Museo Británico, Londres.

Existe una modalidad en la obra de Correggio que fue imitada durante todos los siglos subsiguientes: su manera de pintar los techos y cúpulas de las iglesias, tratando de producir en los fieles la ilusión de que el techo se abre y sus miradas penetran en la gloria celestial. Su dominio de los

efectos de luz le permitió llenar las techumbres con nubes bañadas por el sol, entre las cuales los celestes moradores parecen girar con sus piernas suspendidas hacia abajo. Esto acaso no parezca muy respetuoso y, efectivamente, hubo quien puso objeciones en su época; pero cuando nos hallamos en la oscura y sombría catedral medieval de Parma y miramos hacia la cúpula, la impresión es, no obstante, extraordinaria (ilustración 217). Desgraciadamente, esta clase de efectos no puede ser reproducida en una ilustración. Por esto, tenemos la suerte de que todavía nos queden algunos de sus dibujos preparatorios. La ilustración 216 muestra su primera idea para el personaje de la Virgen ascendiendo sobre una nube y mirando con asombro el cielo radiante que la espera. El dibujo es, desde luego, mucho más fácil de interpretar que la figura en el fresco, que incluso está más contorsionada. Además, nos permite apreciar con qué simplicidad de medios podía sugerir Correggio un torrente tal de luz mediante unos cuantos trazos en sanguina.

217

Correggio
La asunción de la Virgen.
Fresco; cúpula de la catedral de Parma.

Paolo Veronese
Las bodas de Caná
detalle: (orquesta de pintores venecianos, 1562-1563.
Óleo sobre lienzo; de izquierda a derecha: Paolo Veronese (con viola tenor), Jacopo Bassano (con corneta triple), Tintoretto (con lira de brazo o violín), y Ticiano (con viola baja); Museo del Louvre, París.

17

EL CURSO DEL NUEVO APRENDIZAJE

Alemania y Países Bajos, primera mitad del siglo XVI

Los grandes logros e innovaciones de los maestros italianos del Renacimiento produjeron profunda impresión en las gentes de más al norte de los Alpes. Todo el que se interesó por el renacer de la cultura llegó a acostumbrarse a dirigir sus miradas hacia Italia, donde se habían descubierto los tesoros de la antigüedad clásica. Sabemos muy bien que en arte no puede hablarse de progreso en el sentido en que de él hablamos respecto al conocimiento científico. Una obra de arte gótica puede ser tan grande como otra del Renacimiento. Sin embargo, tal vez sea comprensible que a las gentes de aquella época, que estuvieron en contacto con las obras maestras meridionales, su propio arte les pareciera de pronto trasnochado y pasado de moda. Existían tres aportaciones tangibles de los maestros italianos que tomarían por norma: el descubrimiento de la perspectiva matemática, el conocimiento de la anatomía científica —y con él, el de la perfecta representación del cuerpo humano— y la exhumación de las formas clásicas en arquitectura, que parecieron en aquella época significar lo más bello y elevado.

Es un sugestivo espectáculo contemplar las reacciones de las tradiciones y los diversos artistas ante el choque con estos nuevos conocimientos, y ver cómo se ratificaron, o, lo que también aconteció, cómo sucumbieron ante lo nuevo, según la fortaleza de sus temperamentos y la profundidad de sus visiones. La posición más difícil acaso fuera la de los arquitectos. Tanto el sistema gótico, al cual estaban acostumbrados, como el renacer de los edificios antiguos eran, al menos en teoría, completamente lógicos y coherentes, pero tan distintos entre sí en propósitos y espíritu como dos estilos puedan serlo. Tuvo que pasar, pues, largo tiempo antes de que la nueva modalidad arquitectónica fuese adoptada al norte de los Alpes. Cuando así empezó a suceder, ello se debió con frecuencia a la insistencia de príncipes y señores de la nobleza que habían visitado Italia y deseaban estar al día. Aun así, los arquitectos a menudo se amoldaban tan sólo superficialmente a los requerimientos del nuevo estilo. Demostraban sus conocimientos de las nuevas ideas colocando una columna aquí y un friso allí; en otras palabras, añadiendo algunas de las formas nuevas a su caudal de motivos decorativos. Frecuentemente, el cuerpo del edificio permanecía intacto. Existen, por ejemplo, iglesias en Francia, Inglaterra y Alemania en las que los pilares que sostienen la bóveda se han transformado superficialmente en

218

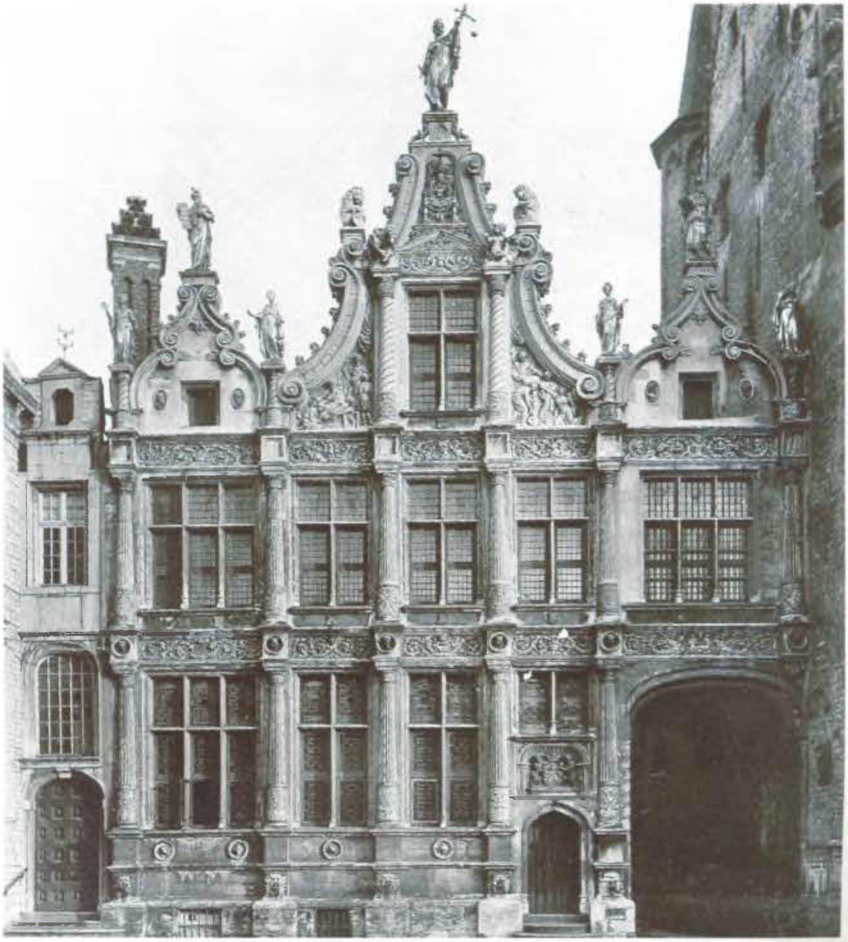
Pierre Sohier
Coro de la iglesia
de St.-Pierre, Caen,
1518-1545.

Gótico transformado.

columnas, añadiéndoseles capiteles, o en las que los ventanales góticos han sido ejecutados con tracerías, pero el arco puntiagudo ha dado paso al redondo (ilustración 218). Existen claustros normales sostenidos sobre fantásticas columnas, castillos erizados de torrecillas y arbotantes, pero adornados con detalles clásicos, portadas de casas consistoriales con imitaciones en madera de frisos antiguos (ilustración 219). Un artista italiano, convencido de la perfección de las reglas clásicas, probablemente se habría apartado con horror de todos esos aportes; pero si nosotros no los medimos según un criterio académico pedante, admiraremos con frecuencia la inventiva y la agudeza con que han sido entremezclados esos estilos incongruentes.

Las cosas fueron distintas en cuanto a pintores y escultores se refiere, porque para ellos no se trataba de apoderarse de unas ciertas formas definidas, tales como columnas, arcos y otros pormenores. Solamente pintores de segundo orden podían contentarse con tomar en préstamo una figura o actitud de un grabado italiano que hubiera llegado hasta ellos. Cualquier artista auténtico estaba obligado a sentir la necesidad de comprender enteramente los nuevos principios de su arte y a conformar su mente en función de la aplicación de los mismos. Este dramático proceso puede ser estudiado en la obra del más grande de los artistas alemanes, Alberto Durero (1471-1528), quien, a lo largo de su vida, tuvo plena conciencia de su vital importancia para el futuro del arte.

Alberto Durero era hijo de un destacado orfebre proveniente de Hungría y establecido en la floreciente ciudad de Nuremberg. Ya de niño, el pequeño Durero reveló una asombrosa disposición para el dibujo —se han conservado algunas de sus obras de entonces—, ingresando como aprendiz en el taller más importante de retablos e ilustraciones de grabados en madera, perteneciente al maestro nuremburgués Michel Wolgemut. Concluido su aprendizaje, Durero siguió la costumbre de los artesanos medievales y anduvo de un lado para otro



219

Jan Wallot y
Christian Sixdeniers
La antigua Cancillería
(Le Greffe), Brujas,
1535-1537.
Edificio del
Renacimiento
nórdico.

como oficial para ampliar sus perspectivas y encontrar algún sitio en el que establecerse. Fue intención de Durero visitar el taller del grabador más importante de la época, Martin Schongauer (págs. 283-284); pero cuando llegó a Colmar se encontró con que el maestro había fallecido unos meses antes. No obstante, permaneció con los hermanos de Schongauer, que se habían puesto al frente del taller, marchando a continuación a Basilea, en Suiza, que era entonces un centro del saber y del comercio de libros. En este lugar realizó grabados en madera para ilustraciones, trasladándose luego, a través de los Alpes, al norte de Italia, abriendo bien los ojos en el curso de sus jornadas, pintando acuarelas de los pintorescos lugares de los valles alpinos y estudiando las obras de Mantegna (págs. 256-259). Cuando regresó a Nuremberg para casarse y abrir su taller propio, se hallaba en posesión de todos los conocimientos técnicos que un artista nórdico podía esperar adquirir en el sur. Prontamente demostró que poseía algo más que un simple conocimiento técnico de su difícil arte, ese sentir e imaginación intensos tan sólo peculiares de los grandes artistas. Una de sus primeras grandes obras fue una serie de grabados en madera para ilustrar el Apocalipsis de san Juan. Tuvo un éxito extraordinario. Las terroríficas visiones de los horrores del juicio final y de las señales y portentos que han de precederle

220

Alberto Durero
San Miguel luchando contra el dragón, 1498.
Grabado en madera, 39,2 × 28,3 cm.

221

Alberto Durero
Hierbas en un prado, 1503.
Acuarela, plumilla y tinta, y lápiz y aguada sobre papel, 40,3 × 31,1 cm; Galería Albertina, Viena.

no habían sido plasmados nunca con tanta fuerza e intensidad. Sin duda, la imaginación de Durero y el interés del público alimentaban el general desasosiego y la hostilidad contra las instituciones de la Iglesia, tan frecuentes en Alemania hacia la terminación del medievo y que estallaron, al cabo, en la Reforma de Lutero. Para Durero y su público, las visiones sobrenaturales de los acontecimientos apocalípticos adquirían una especie de interés propio del lugar común, pues eran muchos los que esperaban que estas profecías se cumplieran en el transcurso de sus vidas. La figura 220 muestra una de tales ilustraciones sobre el Apocalipsis (12, 7-8):

> Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus Ángeles combatieron con el Dragón. También el Dragón y sus Ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos.

Para representar este trascendental momento, Durero dejó a un lado todas las actitudes tradicionales que una y otra vez se habían empleado para representar, como espectáculo fácil y elegante, la lucha del héroe celeste contra su mortal enemigo. El san Miguel de Durero no afecta ninguna postura. Está luchando inexorablemente. Emplea ambas manos en un supremo esfuerzo para hundir su gran lanza en el cuello del dragón, y su poderoso ademán domina toda la escena. En torno a él están sus huestes, otros ángeles bélicos combatiendo con arcos y espadas contra los diabólicos monstruos, cuyas fantásticas apariencias desafían toda descripción. Bajo este campo de batalla celestial hay un paisaje sereno y reposado con la famosa firma de Durero.

Pero aunque Durero demostró ser un maestro en lo fantástico y visionario, un verdadero heredero de aquellos artistas góticos que crearon los pórticos de las grandes catedrales, no quedó contento con esta realización. Sus estudios y apuntes revelan que igualmente era su propósito contemplar la belleza de la naturaleza y copiarla con tanto ahínco y fidelidad como hubiera hecho cualquier artista, desde que Jan van Eyck mostrase a los artistas nórdicos que su tarea consistía en reflejar la naturaleza. Algunos de estos estudios de Durero se han hecho famosos; por ejemplo, su liebre (pág. 24, ilustración 9), o su acuarela de unas matas de hierbas (ilustración 221). Parece ser que Durero se esforzó en conseguir esta perfec-

ta maestría en la imitación de la realidad, no tanto como fin en sí sino como medio para ofrecer una visión verista de los temas sagrados que tuvo que representar en sus cuadros, estampas y grabados. La misma paciencia que le permitió realizar esos apuntes hizo de él el grabador nato, incansable en añadir pormenor sobre pormenor hasta construir un pequeño mundo verdadero en el espacio de su lámina de cobre. En su *Natividad* (ilustración 222), que realizó en 1504 (esto es, hacia la época en que Miguel Ángel asombraba a los florentinos exhibiendo su conocimiento del cuerpo humano), Durero reemprendió el tema que Schongauer (pág. 284, ilustración 185) había representado en su delicioso grabado, aprovechando ya la ocasión de presentar las toscas paredes del arruinado establo con especial fervor. Se diría, a primera vista, que éste fue el tema principal para Durero. El viejo corral de una granja con su argamasa hendida y sueltos ladrillos, su pared rota por la que sobresalen los árboles, sus maderas destartaladas haciendo las veces de tejado, sobre las cuales anidan los pájaros, está concebido y expresado con tanto sosiego y contemplativa paciencia que advertimos cuánto debió de complacerle al artista la idea del pintoresco y viejo edificio. Comparadas con él, las figuras parecen, en realidad, pequeñas y casi insignificantes: María, que ha buscado albergue bajo el viejo cobertizo, está arrodillada ante el Cristo niño, y José anda atareado sacando agua del pozo y vertiéndola con cuidado en un estrecho recipiente. Hay que mirar atentamente para descubrir, en el fondo, a uno de los pastores que vienen a adorar, y casi se necesita una lente de aumento para descubrir en el cielo al ángel tradicional que anuncia las gozosas nuevas al mundo. Y sin embargo, nadie podría colegir seriamente que Durero no tratara más que de ostentar su destreza en la representación de unas viejas paredes agrietadas. Esta granja vieja y en desuso, con sus humildes visitantes, posee tal atmósfera de paz idílica que nos lleva a considerar el milagro de la natividad con la misma devota meditación con que fue realizando el grabado. En estampas como ésta, Durero parecía haber llevado a su perfección el desarrollo del arte gótico a partir del momento en que éste se volvió hacia la imitación de la naturaleza. Pero, al propio tiempo, su espíritu forcejeaba con las nuevas orientaciones dadas al arte por los artistas italianos.

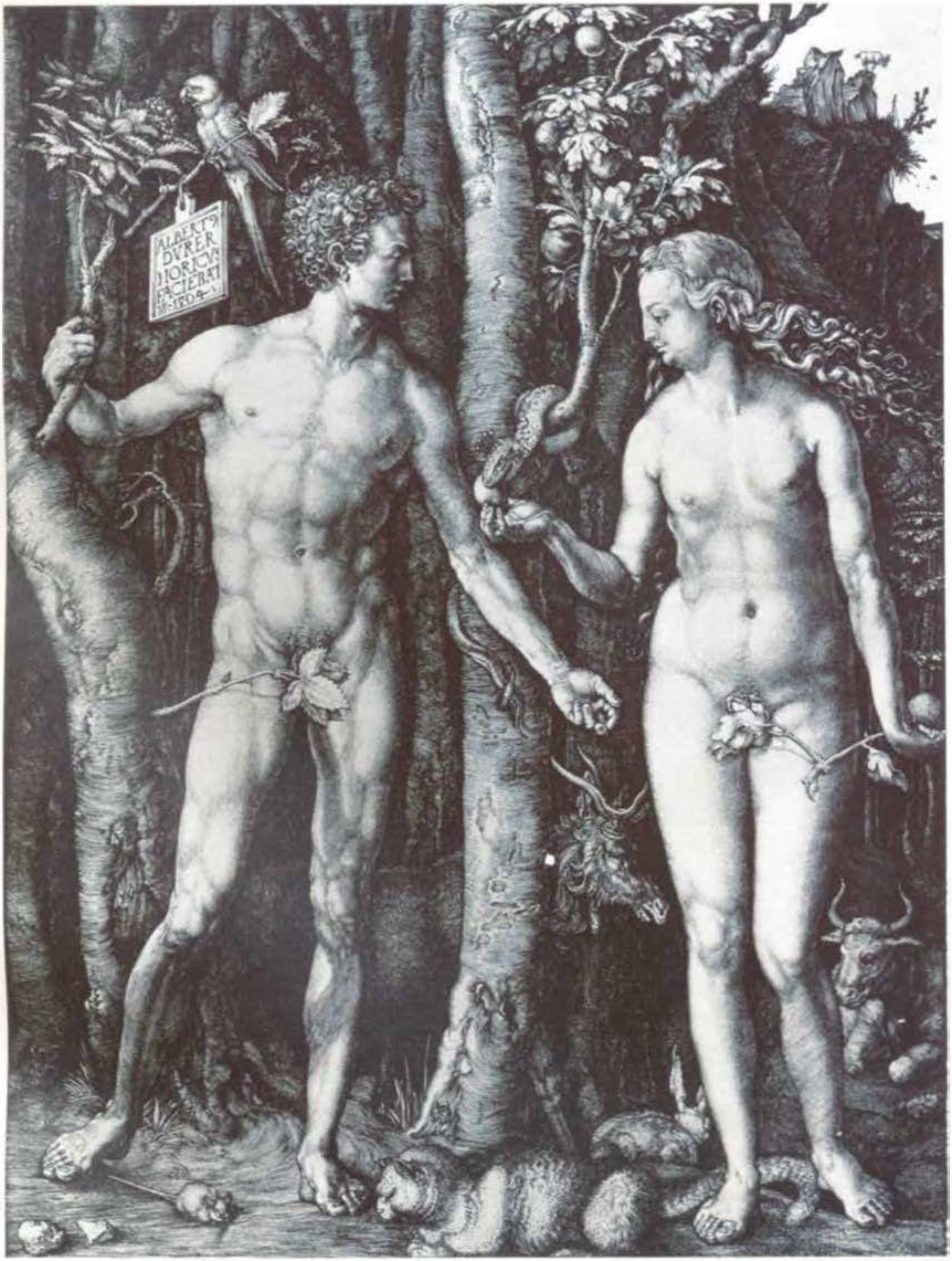
Existía una de ellas que el arte gótico casi había excluido y que ahora se adelantó al primer plano: la representación del cuerpo humano según aquella belleza ideal establecida por el arte clásico.

En este punto, Durero descubrió en seguida que cualquier mera imitación de la naturaleza visible, aunque estuviera hecha tan solícita y devotamente como las figuras de Adán y Eva de Van Eyck (pág. 237, ilustración 156), nunca sería suficiente para producir la inaprehensible calidad de la belleza que distinguía a las obras de arte meridionales. Rafael, al enfrentarse con este problema, aludió a «una cierta idea» de lo bello que había hallado en su propia mente (pág. 320), la idea que había asimilado durante años de estudio de la escultura

222

Alberto Durero
Natividad, 1504.
Grabado, 18,5 × 12 cm.

clásica y de modelos bien conformados. Para Durero, no era ésta una proposición sencilla. No sólo sus ocasiones de estudio fueron menos amplias, sino que carecía de una sólida tradición o de un seguro instinto que le guiara en tales cuestiones. Así, tuvo que buscar una fórmula digna de confianza, es decir, una regla adecuada que le explicara cómo lograr la belleza en la forma humana; y creyó hallar esta regla en las enseñanzas de los textos de arte clásicos acerca de las proporciones del cuerpo humano. Sus expresiones y mediciones eran un tanto oscuras, pero Durero no se amilanó ante tales inconvenientes. Intentó, como dijo él mismo, dar a la vaga práctica de sus antepasados (que crearon obras vigorosas sin un conocimiento claro de las reglas del arte) unos cimientos sólidos y transmisibles. Resulta conmovedor observar a Durero tanteando diversas normas de proporción, verle distender de propio intento la forma humana dibujando cuerpos alargados o ensanchados con objeto de descubrir el


ALBERTVS
DVRER
NORICVS
FACIEBAT
1504

equilibrio y la armonía perfectos. Entre los primeros resultados de tales estudios, en los que se ocupó durante todo el transcurso de su vida, se encuentra el grabado *Adán y Eva,* personajes en los que aplicó todas sus nuevas ideas de belleza y armonía, y que firmó orgullosamente con su nombre y apellidos en latín: *Albertus Durer Noricus faciebat 1504* (Alberto Durero de Nuremberg hizo [este grabado] en 1504) (ilustración 223).

No nos resulta fácil advertir de inmediato lo que yace en el fondo de este grabado. El artista se está expresando en un lenguaje menos familiar para él que el empleado en nuestro ejemplo anterior. Las formas armónicas a las que llegó tras diligentes comprobaciones con regla y compás no son tan convincentes y bellas como las de sus modelos clásicos e italianos. Hay algún ligero indicio de artificialidad no sólo en esas formas y en sus actitudes, sino también en lo simétrico de la composición; pero esta leve sensación de forzamiento desaparece tan pronto como advertimos que Durero no había abandonado su yo auténtico para servir a nuevos ídolos, tal como otros menos artistas hicieron. Cuando nos introduce en el jardín del Edén, donde el ratón hace buenas migas con el gato, donde el ciervo, el toro, el conejo y el loro no se asustan ante los pasos del hombre, cuando penetramos con la mirada en el bosque donde crece el árbol de la sabiduría, y vemos a la serpiente dándole a Eva el fruto fatal mientras Adán abre su mano para recibirlo, y cuando advertimos cómo se ha esforzado Durero en perfilar los cuerpos, haciendo que destaquen sobre la oscura mancha del bosque con sus rugosos árboles, llegamos a admirar el primer serio intento de trasplantar los ideales meridionales a suelo nórdico.

223

Alberto Durero
Adán y Eva, 1504.
Grabado, 24,8 × 19,2 cm.

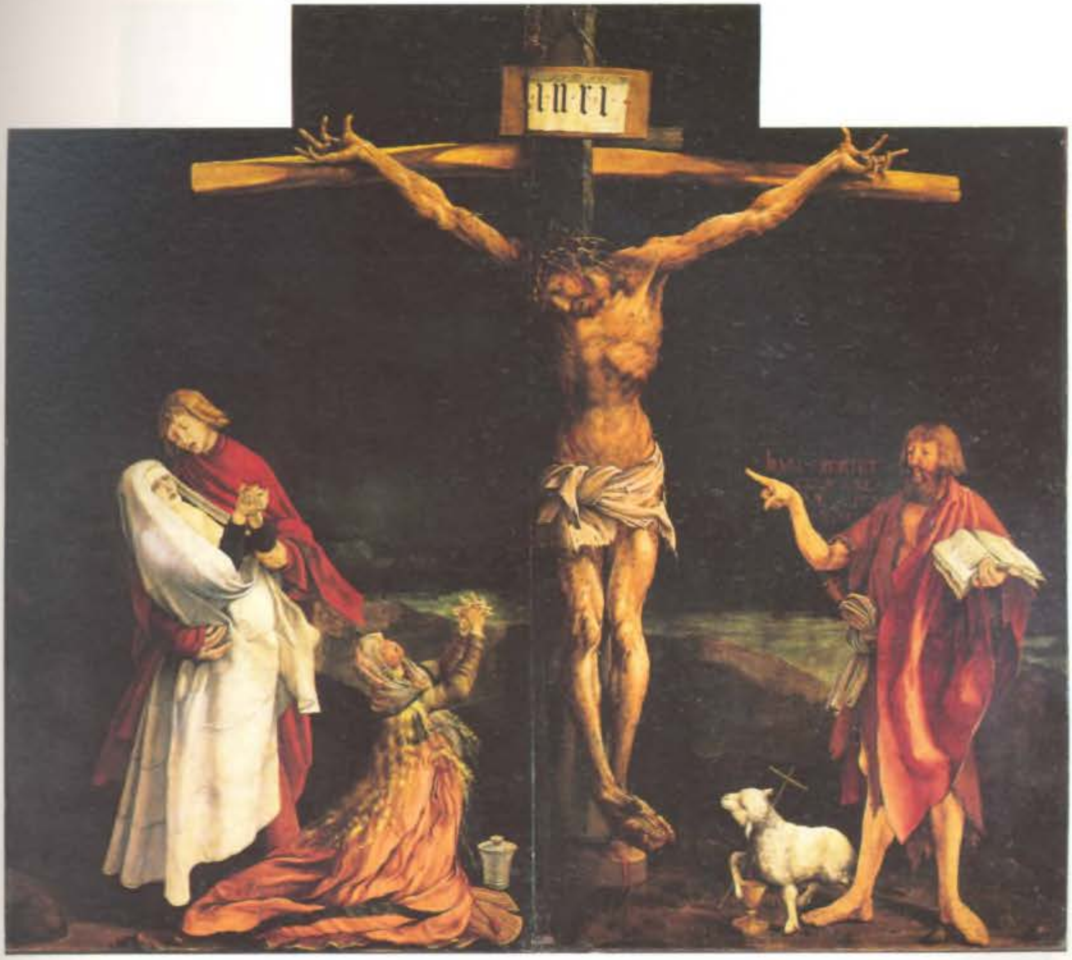
No obstante, Durero no se contentaba fácilmente. Un año después de estampar este grabado, marchó a Venecia para ensanchar sus horizontes y acrecentar sus conocimientos acerca de los secretos del arte meridional. La llegada de un rival tan eminente no fue del todo bien recibida por los artistas venecianos de segundo orden, por lo que Durero escribió a un amigo:

> Tengo muchos amigos entre los italianos que me aconsejan no comer ni beber con sus pintores. Muchos son mis enemigos; copian mis obras en las iglesias y donde pueden encontrarlas; y después critican mi obra y dicen que no está en la línea de los clásicos y, por consiguiente, que no es buena. Pero Giovanni Bellini hizo grandes elogios de mí ante muchos nobles. Deseó tener algo realizado por mí, y él mismo vino a pedirme que le hiciera alguna cosa, que lo pagaría bien. Todos me lo encomian por devoto, lo que hace que me guste. Es muy viejo, y aún es el mejor en pintura.

En una de estas cartas enviadas desde Venecia es donde Durero escribió la sorprendente frase que revela cuán agudamente percibió el contraste de su posición de artista dentro de la rígida disciplina de los gremios de Nuremberg con la libertad de sus colegas italianos: «¿Cómo puedo temblar ante el sol?

—escribió—. Aquí soy señor; en casa, un parásito». Pero la última parte de la vida de Durero no corroboró estas aprensiones. Ciertamente, en un principio tuvo que regatear y discutir, como cualquier artesano, con los ricos burgueses de Nuremberg y de Frankfurt. Tuvo que prometerles no emplear sino colores de la mejor calidad en sus paneles y aplicarlos sobre ellos en varias capas. Pero poco a poco se extendió su fama, y el emperador Maximiliano, que creía en la importancia del arte como instrumento de glorificación, se aseguró los servicios de Durero para cierto número de proyectos ambiciosos. Cuando Durero, a la edad de cincuenta años, visitó los Países Bajos, fue, en efecto, recibido como un señor. Él mismo, profundamente emocionado, relató cómo le homenajearon los pintores de Amberes con un banquete de gran solemnidad en el salón de su gremio, «y cuando fui conducido a la mesa, la gente se levantó, a ambos lados, como si acompañaran a un gran señor, y entre ellos había muchas personas de calidad, todas las cuales inclinaron la cabeza en la más humilde de las actitudes». Hasta en los países del norte los grandes artistas eliminaron el esnobismo que había hecho que se despreciara a los hombres que trabajaban con sus manos.

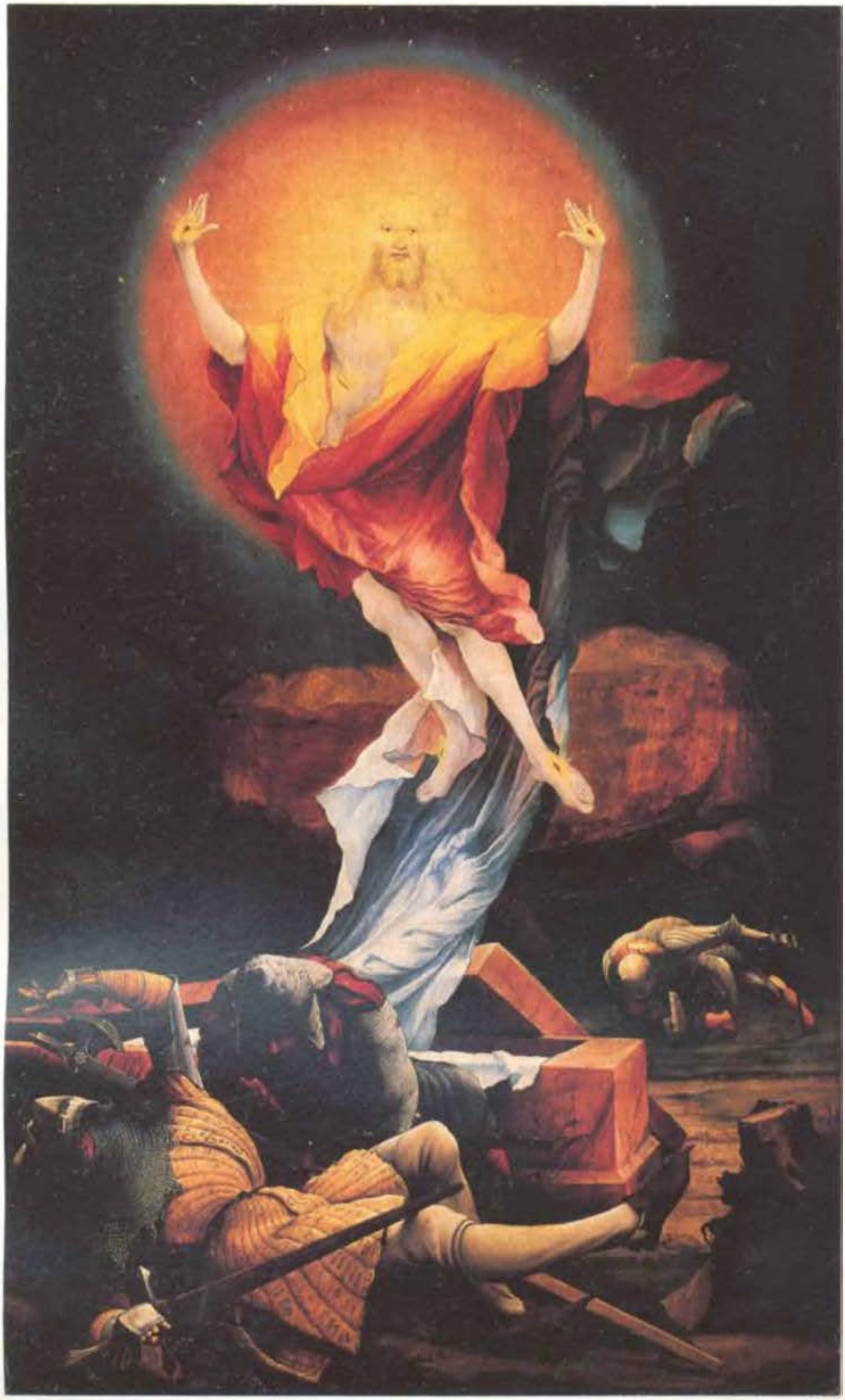
Un hecho raro y enigmático es que el único pintor alemán que puede ser comparado con Durero por su grandeza y su poder artístico ha sido olvidado hasta el punto que ni siquiera podemos estar seguros de su nombre. Un escritor del siglo XVII, que cita de manera un tanto confusa a un Matthias Grünewald de Aschaffenburgo, hace una encendida descripción de algunos cuadros de este «Correggio alemán», como le llama; en adelante, estos cuadros y otros que debió pintar el mismo gran artista son usualmente rotulados: «Grünewald». Sin embargo, ningún testimonio ni documento de la época menciona a pintor de tal apellido, por lo que debemos considerar como lo más probable que el artista ocultara los datos a él relativos. Dado que alguno de los cuadros atribuidos al maestro ostentan las iniciales M. G. N., y como se conoce un pintor llamado Mathis Gothardt Nithardt, que vivió y trabajó cerca de Aschaffenburgo, en Alemania, siendo aproximadamente contemporáneo de Durero, ahora se cree que éste, y no Grünewald, fue el verdadero nombre del gran maestro. Pero esta teoría no nos ayuda mucho, puesto que tampoco conocemos gran cosa acerca del maestro Mathis. En suma, mientras que Durero se halla ante nosotros como un ser humano vivo, cuyas costumbres, gustos, creencias y maneras de expresarse nos son íntimamente conocidos, Grünewald constituye para nosotros un misterio tan grande como el de Shakespeare. No es fácil que esto se deba enteramente a una simple coincidencia. La razón de que sepamos mucho acerca de Durero reside precisamente en que éste se consideró a sí mismo como un innovador del arte de su país; reflexionó sobre lo que realizaba y sobre sus motivos, tomó notas de sus viajes e indagaciones, y escribió libros para adoctrinar a su propia generación. No hay indicio alguno de que el pintor de las obras maestras «Grünewald» tuviera esta visión de sí mismo. Antes al contrario, las



224

Grünewald
La crucifixión, 1515.
Retablo del altar de Isenheim; óleo sobre tabla, 269 × 307 cm; Museo de Unterlinden, Colmar.

obras que de él poseemos son retablos de tipo tradicional en iglesias más o menos importantes de provincias, incluyendo un gran número de laterales para un gran altar en la localidad alsaciana de Isenheim (el llamado altar de Isenheim). Sus obras no proporcionan ninguna indicación de que él se esforzase, como Durero, en llegar a ser algo distinto de un simple artesano, ni que se sintiera embarazado por las tradiciones establecidas respecto al arte religioso, tal como se había desarrollado en la última época del arte gótico. Aunque no dejaba de estar familiarizado con algunos de los grandes descubrimientos del arte italiano, tan sólo hizo uso de ellos en la medida en que se acomodaban a sus ideas acerca de lo que debía crear en arte. Su criterio era firme al respecto. Para él, el arte no consistía en la indagación de las leyes ocultas de la belleza, pues su única finalidad era la de todo el arte religioso del medievo: proporcionar un sermón gráfico, proclamando las sacrosantas verdades tal como eran enseñadas por la Iglesia. La tabla central del altar de Isenheim (ilustración 224) revela que sacrificó de buen grado cualquier consideración de otra índole ante esta finalidad preponderante. No hay ni rastros del concepto de belleza profesado por los artistas italianos en esta representación cruel y austera del Cristo crucificado. Al



modo de un predicador en semana santa, Grünewald no prescindió de nada para familiarizar a los públicos con los horrores de esta escena de sufrimiento: el cuerpo moribundo del Cristo se halla contorsionado por la tortura de la cruz; las púas de los flagelos perduran en las heridas ulceradas que cubren toda la figura; la oscura sangre coagulada contrasta fuertemente con el verde exangüe del cuerpo. Por sus rasgos y el ademán impresionante de sus manos, el Cristo nos habla de la significación de su calvario. Su dolor se halla reflejado en el grupo tradicional compuesto por María, con el vestido de la viudez, desmayándose en los brazos de san Juan Evangelista, a cuyo cuidado la encomendara el Cristo, y la figura más reducida de María Magdalena, con su tarro de ungüento, retorciéndose las manos de dolor. Al otro lado de la cruz está la recia figura de san Juan Bautista con el antiguo símbolo del cordero llevando la cruz y derramando su sangre en el cáliz de la sagrada comunión. Con ademán vigoroso e imperativo, san Juan señala al Cristo, y sobre él se hallan escritas las palabras que pronuncia, según el evangelio de san Juan (3, 30): «Es preciso que él crezca y que yo disminuya.»

No hay duda de que el artista quiso hacer que quien contemplase el altar meditara acerca de estas palabras que destacó fuertemente con el ademán de la mano de san Juan Bautista. Quizá deseara incluso hacernos *ver* cómo es preciso que el Cristo crezca y nosotros disminuyamos, pues en este cuadro, en el que la realidad parece haber sido expresada con todo su horror sin paliativos, hay un rasgo irreal y fantástico: las figuras difieren sobremanera en tamaño. No necesitamos más que comparar las manos de María Magdalena, postrada bajo la cruz, con las del Cristo, para advertir claramente la notable diferencia que existe entre las dimensiones de unas y otras. Evidentemente, en tales aspectos Grünewald rechazó las normas del arte tal como se desarrolló a partir del Renacimiento, volviendo deliberadamente a los principios de los pintores primitivos y medievales que alteraban el tamaño de sus figuras de acuerdo con la importancia que tuvieran dentro del cuadro. Del mismo modo que sacrificó la belleza agradable en aras del mensaje espiritual del altar, desdeñó también las nuevas exigencias de corrección en las proporciones, toda vez que ello le ayudaba a expresar la verdad mística de las palabras de san Juan.

225

Grünewald
La resurrección, 1515.
Retablo del altar de Isenheim; óleo sobre tabla, 269 × 143 cm; Museo de Unterlinden, Colmar.

La obra de Grünewald nos recuerda así, una vez más, que un artista puede ser extraordinario sin ser progresista, ya que la grandeza del arte no estriba en nuevos descubrimientos. Que Grünewald se hallaba familiarizado con estos últimos lo demuestra claramente cuando necesita servirse de ellos para expresar lo que desea. Y del mismo modo que empleó su pincel para representar el cuerpo supliciado y muerto del Cristo, lo emplearía también en otra tabla para expresar su transfiguración al resucitar en una aparición sobrenatural, bañado en luz divina (ilustración 225). Es difícil describir este cuadro porque, como otras veces, hay mucho en él que depende del color. Parece como si el Cristo emergiese del sepulcro, dejando un rastro de luz radiante, reflejando la

226

Lucas Cranach
Descanso durante la huida a Egipto,
1504.

Óleo sobre tabla, 70,7 × 53 cm; Galería de Pintura del Museo Nacional, Berlín.

mortaja con que se le había cubierto el cuerpo los rayos luminosos del halo. Existe un profundo contraste entre la elevación del Cristo que flota sobre la escena y los ademanes de desesperación de los soldados en tierra, deslumbrados y anonadados por la súbita aparición de la luz. Percibimos la violencia del choque por el modo de retorcerse dentro de sus armaduras. Como no podemos calcular la distancia entre el primero y el último plano, los dos soldados de detrás del sepulcro parecen muñecos caídos, y sus formas contorsionadas sólo sirven para dar relieve a la majestuosa serenidad del cuerpo transfigurado del Cristo.

Un tercer alemán famoso de la generación de Durero, Lucas Cranach (1472-1553), empezó como pintor que prometía mucho. Durante su juventud pasó varios años en el sur de Alemania y en Austria. En la época en que Giorgione, salido de las estribaciones meridionales de los Alpes, descubrió la belleza de los parajes románticos (pág. 328, ilustración 209), este joven pintor quedó fascinado por los encantos de los lugares septentrionales con sus hermosas lejanías y sus bosques añosos. En un cuadro fechado en 1504

227

Albrecht Altdorfer
Paisaje, h. 1526-1528.
Óleo sobre pergamino, montado sobre madera, 30 × 22 cm; Antigua Pinacoteca, Munich.

—año en que Durero estampara sus grabados (ilustraciones 222 y 223)—, Cranach representó a la Sagrada Familia durante la huida a Egipto (ilustración 226). Sus componentes están descansando junto a un arroyo en una región boscosa de montaña. Es un lugar encantador, con árboles afelpados y un dilatado panorama que se extiende por un valle de apacible verdor. Grupos de angelitos se congregan en torno a la Virgen, uno ofreciendo fresas al Cristo niño, otro cogiendo agua en una concha, y otros sentados solazando el ánimo de los fatigados evadidos con un concierto de caramillos y flautas. Esta poética concepción conservó algo del espíritu del arte lírico de Lochner (pág. 272, ilustración 176).

En sus últimos años, Cranach casi se convirtió en el fácil y elegante pintor cortesano de Sajonia, debiendo su fama principalmente a su amistad con Martín Lutero. Pero parece que esta breve estancia en la región del Danubio fue suficiente para abrir los ojos a los habitantes de los distritos alpinos acerca de la hermosura de sus contornos. El pintor Albrecht Altdorfer, de Ratisbona (1480?-1538), salió a los bosques y montañas para estudiar las formas de los

pinos centenarios y las rocas. Muchas de sus acuarelas y grabados, y al menos uno de sus cuadros al óleo (ilustración 227) no contienen ninguna anécdota ni ningún ser humano. Se trata de un cambio de gran importancia. Incluso griegos y romanos, con todo su amor a la naturaleza, sólo pintaron paisajes para situar en ellos sus escenas pastoriles (pág. 114, ilustración 72). En el medievo, un cuadro que no expresara manifiestamente un tema determinado, religioso o profano, era casi inconcebible. Solamente cuando la habilidad en sí del pintor empezó a interesar a la gente, le fue posible vender un cuadro que no se propusiera nada más que recoger el disfrute de la contemplación de un hermoso panorama.

Los Países Bajos, en la gran época de las primeras décadas del siglo XVI, no produjeron tantos artistas sobresalientes como en el siglo XV, cuando maestros como Jan van Eyck (págs. 235-236), Rogier van der Weyden (pág. 276) y Hugo van der Goes (pág. 279) eran famosos en toda Europa. Aquellos artistas que, al cabo, se esforzaron en asimilar las nuevas enseñanzas de Durero en Alemania, se encontraban a menudo entre su fidelidad a los viejos métodos y su amor por lo nuevo. La ilustración 228 nos muestra un ejemplo representativo, debido al pintor Jan Gossaert, llamado Mabuse (1478?-1532). Según la leyenda, san Lucas Evangelista fue pintor de oficio, y así aparece representado aquí retratando a la Virgen y al Cristo niño. La manera en que Mabuse pintó estas figuras está completamente de acuerdo con las tradiciones de Jan van Eyck y sus continuadores, pero el lugar en donde se hallan es distinto por completo. Se diría que el pintor quiso demostrarnos su conocimiento de las aportaciones italianas, su dominio de la perspectiva científica, su familiaridad con la arquitectura clásica y su maestría en la luz y la sombra. El resultado es una obra que posee, ciertamente, gran encanto, pero a la que le falta la sencilla armonía de sus modelos tanto nórdicos como italianos. Sorprende que san Lucas no encontrara lugar más apropiado para retratar a la Virgen que este ostentoso palacio cortesano.

228

Mabuse
San Lucas pintando a la Virgen, h. 1515.
Óleo sobre tabla, 230 × 205 cm; Galería Národní, Praga.

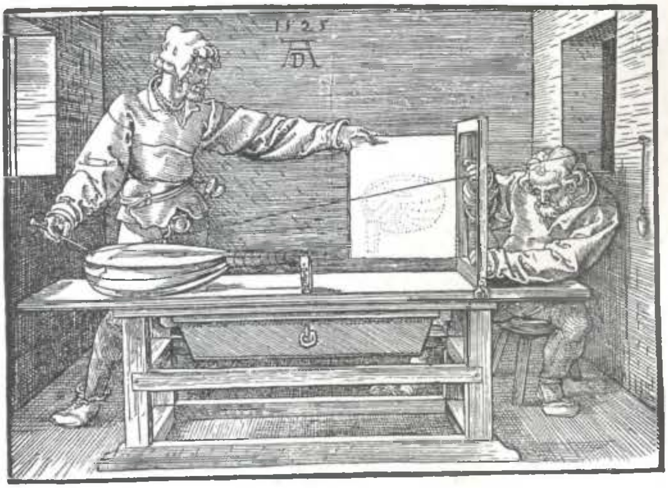
Resulta así que los más grandes pintores holandeses de la época se hallan entre aquellos que, como Grünewald en Alemania, se opusieron a ser arrastrados al nuevo movimiento proveniente del sur. En la ciudad holandesa de Hertogenbosch vivió uno de tales pintores, Hieronymus Bosch, llamado El Bosco, acerca de quien es muy poco lo que se sabe. Ignoramos la edad que tenía cuando murió, en 1516, pero debió hallarse por los cincuenta, ya que al menos en 1488 estaba establecido como maestro. Al igual que Grünewald, El Bosco demostró que los métodos de la pintura, que habían evolucionado en el sentido de representar la realidad de manera más verosímil, podían volverse del revés, es decir, ofrecernos un reflejo de las cosas que nadie ha visto jamás. El Bosco se hizo famoso por sus representaciones del Infierno y sus moradores. Acaso no sea casual que, acabado el siglo, el melancólico rey Felipe II de España sintiera predilección por este artista al que tanto le preocupaba la maldad

humana. Las ilustraciones 229 y 230 muestran una de las alas de un retablo del tríptico adquirido por él y que se encuentra en España. A la izquierda observamos el mal invadiendo el mundo. Tras la creación de Eva, sigue la tentación de Adán y el momento en que ambos son expulsados del Paraíso, mientras en lo alto del cielo vemos la caída de los ángeles rebeldes que están siendo arrojados de la corte celestial cual enjambre de repulsivos insectos. En el otro panel se nos muestra una visión del Infierno. Aquí vemos amontonarse horror sobre horror, llamas y tormentos y toda suerte de demonios, medio bestias, medio hombres o medio máquinas, que castigan y atormentan a las almas de los pecadores por toda la eternidad. Por primera y acaso por única vez un artista consiguió dar forma concreta y tangible a los temores que obsesionaron al hombre del medievo. Fue un logro posible acaso únicamente en el momento en que las viejas ideas se hallaban aún en vigor mientras el espíritu y la nueva técnica proporcionaban al artista medios para representar lo que quería. El Bosco pudiera haber escrito sobre uno de sus cuadros del infierno lo que Jan van Eyck en la apacible escena de las nupcias de los Arnolfini: «...estuvo presente *(fuit hic).*»

229 y 230

Hieronymus Bosch, El Bosco
Paraíso e Infierno,
h. 1510.

Paneles izquierdo y derecho de un tríptico; óleo sobre tabla, 135 × 45 cm cada panel; Museo del Prado, Madrid.



Alberto Durero
Pintor estudiando las leyes del escorzo, 1525.

Grabado en madera, 13,6 × 18,2 cm; de *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt,* libro de Durero sobre perspectiva y proporciones.

18

UNA CRISIS EN EL ARTE

Europa, segunda mitad del siglo XVI

Hacia 1520, todos los amantes del arte, en las ciudades italianas, parecían estar de acuerdo en que la pintura había alcanzado su cima de perfección. Hombres como Miguel Ángel y Rafael, Ticiano y Leonardo habían conseguido plenamente algo que sólo pudo ser intentado por las generaciones anteriores. Ningún problema de dibujo les parecía demasiado difícil, ni demasiado complicado ningún tema. Ellos demostraron cómo se podían combinar la belleza y la armonía con la corrección, e incluso sobrepasaron —así se decía— a las más famosas estatuas griegas y romanas en su dominio de los detalles. Para un muchacho que deseara llegar a ser algún día un gran pintor, esta generalizada opinión no debía resultar del todo halagüeña. Por mucho que admirara las obras maravillosas de los grandes maestros de su época, debía preguntarse si efectivamente algo quedaba aún por hacer, puesto que todo lo posible en arte se había conseguido ya. Algunos parecieron aceptar esta idea como inevitable y se aplicaron con ahínco al estudio de cuanto llegó a saber Miguel Ángel, e imitaron lo mejor que pudieron su estilo. ¿Que a Miguel Ángel le complacía dibujar desnudos en posturas complicadas? Bien, si esto era lo que tenía que hacerse, ellos copiarían sus desnudos y los introducirían en sus cuadros, encajaran o no. Los resultados fueron un tanto ridículos: los temas sagrados de la Biblia se llenaron de lo que parecían equipos de jóvenes atletas en perfecta forma. Críticos posteriores, que vieron que esos pintores jóvenes se frustraron simplemente porque imitaron la manera más que el espíritu de las obras de Miguel Ángel, denominaron época del manierismo al período en que estuvo en vigor esta moda. Pero no todos los jóvenes artistas de entonces llegaron a ofuscarse tanto que haya que creer que cuanto recibió el nombre de arte era una colección de desnudos en actitudes difíciles. Muchos, en realidad, dudaron de que el arte hubiera llegado a un punto muerto; si no era posible, después de todo, sobrepasar a los maestros famosos de la generación anterior en cuanto a su dominio de las formas humanas, tal vez lo fuese en algún otro aspecto. Algunos quisieron sobrepasarles en sus concepciones, pintar cuadros llenos de sentido y de sabiduría, de una sabiduría que, en realidad, quedaría oscura, salvo para los más eruditos. Sus obras casi parecen enigmas gráficos, que no podían ser resueltos sino por aquellos que conocían lo que los eruditos de la época creían verdadero sentido de los jeroglíficos egipcios y de muchos de los semiolvidados escritores antiguos. Otros, también, deseaban

231

Federico Zuccaro
Ventana del Palacio
Zuccari, Roma, 1592.

llamar la atención haciendo sus obras menos naturales, menos claras, sencillas y armoniosas que las de los grandes maestros. Tales obras —parecían argüir— son perfectas, pero la perfección no siempre resulta interesante. Una vez que os habéis familiarizado con ella, deja de emocionaros. Nosotros nos encaminaremos a lo extraordinario, a lo inesperado, a lo inaudito. Había claro está, algo un tanto enfermizo en esta obsesión de los artistas jóvenes por sobrepasar a los maestros clásicos, y que conducía, incluso a los mejores, a experimentos extraños y artificiosos. Pero, en cierto modo, esos frenéticos esfuerzos de superación constituían el mejor tributo que podían pagar a los viejos artistas. ¿No había dicho el mismo Leonardo: «Infeliz del artista que no supera a su maestro»? Hasta cierto punto, los grandes artistas ya clásicos habían iniciado y favorecido nuevas y desacostumbradas experiencias; su misma fama y el crédito de que disfrutaron en sus últimos años les permitió intentar la consecución de efectos nuevos y heterodoxos en la composición o en el colorido, explorando nuevas posibilidades artísticas. Miguel Ángel, especialmente, manifestó de cuando en cuando un osado desdén contra todos los convencionalismos, y más que nada en arquitectura, donde a veces abandonó las sacrosantas normas de la tradición clásica para seguir su propio temperamento y su fantasía. Hasta cierto punto, fue él quien acostumbró al público a admirar los caprichos e invenciones de un artista, y quien dio el ejemplo de un genio que no se satisfacía con la incomparable perfección de sus obras maestras, sino que constante e incansablemente investigaba nuevos modos y fórmulas de expresión.

Era lo más natural que los artistas jóvenes vieran en ello un permiso para asombrar al público con sus propias invenciones originales. Sus esfuerzos condujeron a fragmentos curiosos, como la ventana en forma de rostro (ilustración 231) proyectada por un arquitecto y pintor, Federico Zuccaro (1543?-1609) que da buena idea de esta clase de capricho.

Otros arquitectos, por el contrario, prefirieron ostentar su gran formación y su conocimiento de los autores clásicos, sobrepasando, en efecto, a la generación de Bramante. El mayor y más culto de esos arquitectos fue Andrea Palladio (1508-1580). La ilustración 232 muestra su famosa Villa Rotonda en las proximidades de Vicenza. En cierto modo se trata también de un capricho, pues posee cuatro lados idénticos, cada uno de los cuales tiene un pórtico a la manera

de la fachada de un templo, agrupados en torno a un espacio central que recuerda el Panteón romano (pág. 120, ilustración 75). Por bella que pueda resultar la combinación, se trata de un edificio en el cual difícilmente nos gustaría vivir. La persecución de la novedad y el efectismo se habían interpuesto a la finalidad propia de la arquitectura.

Un artista típico de este período fue el escultor y orfebre florentino Benvenuto Cellini (1500-1571). Cellini relató su propia vida en un libro famoso que ofrece un retrato vívido y lleno de color de su época. Fue jactancioso, pendenciero y lleno de vanidad, pero no podemos tomárselo a mal, porque narra la historia de sus aventuras y hazañas con tanto ingenio que se diría, al leerlas, que se trata de una novela de Dumas. Por su vanidad y amor propio, así como por la inquietud que le llevó de ciudad en ciudad y de corte en corte, provocando querellas y conquistando laureles, Cellini es un auténtico producto de su tiempo. Para él, ser artista no consistía ya en constituirse en respetable y sedentario dueño de un taller, sino en un *virtuoso* por cuyo favor debían competir príncipes y cardenales. Una de las escasas obras suyas que han llegado hasta nosotros es un salero de oro

232

Andrea Palladio
Villa Rotonda, cerca de Vicenza, 1550.

Villa italiana del siglo XVI.

233

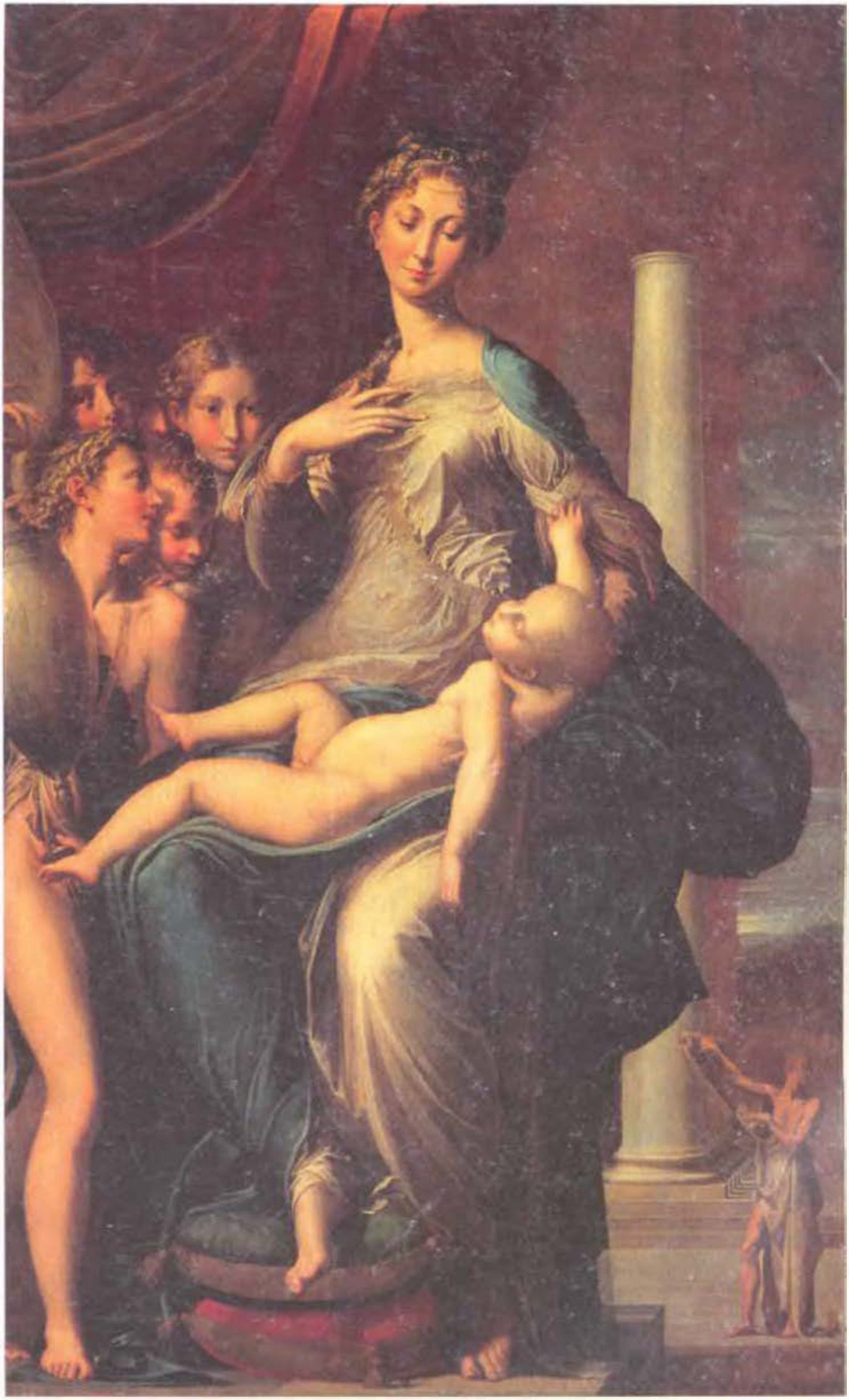
Benvenuto Cellini
Salero, 1543.
Oro cincelado y esmalte sobre base de marfil, 33,5 cm de largo; Museo de Arte Histórico, Viena.

234

Parmigianino
La Madona del cuello largo, 1534-1540.
Inconcluso por la muerte del artista. Óleo sobre tabla, 216 × 132 cm; Galería de los Uffizi, Florencia.

que hizo para el rey de Francia, en 1543 (ilustración 233). Cellini nos lo cuenta con gran lujo de detalles. Vemos cómo desairó a dos famosos eruditos que se aventuraron a sugerirle un tema, y cómo realizó un modelo en yeso de su propia creación que representa a la tierra y el mar. Para que se viera que uno y otro se compenetran, entrelazó las piernas de las dos figuras: «El mar en forma de hombre sostiene un barco finamente labrado que puede contener bastante sal; debajo puse cuatro caballos marinos, y a la figura le di un tridente. La tierra en forma de una hermosa mujer, tan graciosa como me fue posible. A su lado coloqué un templo ricamente adornado para poner la pimienta.» Pero toda esta sutil invención resulta menos interesante de leer que la historia de cuando transportó el oro que le dio el tesorero del Rey y fue atacado por cuatro bandidos a los que él solo hizo huir. A algunos de nosotros, la elegancia suave de las figuras de Cellini puede parecernos un tanto afectada y artificiosa. Tal vez sea un consuelo saber que su autor poseyó toda la saludable robustez que parece faltarle a su obra.

El punto de vista de Cellini es típico de los intentos infatigables y agotadores de crear algo más interesante y poco frecuente que lo realizado por la generación anterior. Este mismo espíritu lo hallamos en uno de los cuadros de uno de los discípulos de Correggio, Parmigianino (1503-1540). Comprendemos que algunos encuentren su Virgen (ilustración 234) un tanto desagradable por la afectación y artificiosidad con que el tema religioso está tratado. No hay nada en este cuadro de la naturalidad y sencillez con que Rafael plasmó el viejo tema. El cuadro recibió el nombre de *La Madona del cuello largo*, porque el pintor, en su afán de hacer que la Virgen pareciese graciosa y elegante, le puso un cuello como el del cisne. Adelgazó y alargó las proporciones del cuerpo humano de rara y caprichosa manera. La mano de la Virgen, con sus dedos largos y delicados, la pro-



de la fachada de un templo, agrupados en torno a un espacio central que recuerda el Panteón romano (pág. 120, ilustración 75). Por bella que pueda resultar la combinación, se trata de un edificio en el cual difícilmente nos gustaría vivir. La persecución de la novedad y el efectismo se habían interpuesto a la finalidad propia de la arquitectura.

Un artista típico de este período fue el escultor y orfebre florentino Benvenuto Cellini (1500-1571). Cellini relató su propia vida en un libro famoso que ofrece un retrato vívido y lleno de color de su época. Fue jactancioso, pendenciero y lleno de vanidad, pero no podemos tomárselo a mal, porque narra la historia de sus aventuras y hazañas con tanto ingenio que se diría, al leerlas, que se trata de una novela de Dumas. Por su vanidad y amor propio, así como por la inquietud que le llevó de ciudad en ciudad y de corte en corte, provocando querellas y conquistando laureles, Cellini es un auténtico producto de su tiempo. Para él, ser artista no consistía ya en constituirse en respetable y sedentario dueño de un taller, sino en un *virtuoso* por cuyo favor debían competir príncipes y cardenales. Una de las escasas obras suyas que han llegado hasta nosotros es un salero de oro

232

Andrea Palladio
Villa Rotonda, cerca de Vicenza, 1550.
Villa italiana del siglo XVI.

233

Benvenuto Cellini
Salero, 1543.

Oro cincelado y esmalte sobre base de marfil, 33,5 cm de largo; Museo de Arte Histórico, Viena.

234

Parmigianino
La Madona del cuello largo, 1534-1540.

Inconcluso por la muerte del artista. Óleo sobre tabla, 216 × 132 cm; Galería de los Uffizi, Florencia.

que hizo para el rey de Francia, en 1543 (ilustración 233). Cellini nos lo cuenta con gran lujo de detalles. Vemos cómo desairó a dos famosos eruditos que se aventuraron a sugerirle un tema, y cómo realizó un modelo en yeso de su propia creación que representa a la tierra y el mar. Para que se viera que uno y otro se compenetran, entrelazó las piernas de las dos figuras: «El mar en forma de hombre sostiene un barco finamente labrado que puede contener bastante sal; debajo puse cuatro caballos marinos, y a la figura le di un tridente. La tierra en forma de una hermosa mujer, tan graciosa como me fue posible. A su lado coloqué un templo ricamente adornado para poner la pimienta.» Pero toda esta sutil invención resulta menos interesante de leer que la historia de cuando transportó el oro que le dio el tesorero del Rey y fue atacado por cuatro bandidos a los que él solo hizo huir. A algunos de nosotros, la elegancia suave de las figuras de Cellini puede parecernos un tanto afectada y artificiosa. Tal vez sea un consuelo saber que su autor poseyó toda la saludable robustez que parece faltarle a su obra.

El punto de vista de Cellini es típico de los intentos infatigables y agotadores de crear algo más interesante y poco frecuente que lo realizado por la generación anterior. Este mismo espíritu lo hallamos en uno de los cuadros de uno de los discípulos de Correggio, Parmigianino (1503-1540). Comprendemos que algunos encuentren su Virgen (ilustración 234) un tanto desagradable por la afectación y artificiosidad con que el tema religioso está tratado. No hay nada en este cuadro de la naturalidad y sencillez con que Rafael plasmó el viejo tema. El cuadro recibió el nombre de *La Madona del cuello largo*, porque el pintor, en su afán de hacer que la Virgen pareciese graciosa y elegante, le puso un cuello como el del cisne. Adelgazó y alargó las proporciones del cuerpo humano de rara y caprichosa manera. La mano de la Virgen, con sus dedos largos y delicados, la pro-

longada pierna del ángel en primer término, el enjuto y macilento profeta con un rollo de pergamino, todo parece visto en un espejo deformante. Y sin embargo, no cabe duda de que el artista consiguió este efecto no por ignorancia ni abandono, sino por poner sumo cuidado en hacernos ver que le gustaban esas formas antinaturales y alargadas, pues, para asegurar más el efecto que se proponía conseguir, colocó una enorme columna de las mismas fantásticas proporciones en el fondo del cuadro. En la composición nos puso también de manifiesto que no creía en armonías convencionales. En vez de distribuir las figuras acopladas a ambos lados de la Virgen, amontonó un apretado grupo de ángeles en un estrecho rincón, y dejó el otro lado abierto ampliamente hacia el fondo para mostrarnos la alta figura del profeta, tan reducida de tamaño por la distancia que apenas llega a la rodilla de la Virgen. No cabe duda, pues, que si esto era una manía, había método en ella. El pintor deseaba ser heterodoxo, demostrar que la solución clásica de la armonía perfecta no era la única concebible, que la simplicidad natural es uno de los medios de conseguir la belleza, pero que existen otros medios directos de conseguir efectos interesantes para los amantes del arte no tan primitivos. Gústenos o no la senda emprendida por él, tenemos que admitir que era consistente. En realidad, Parmigianino y todos los artistas de esa época que deliberadamente trataron de crear algo nuevo e inesperado, aun a costa de la belleza natural establecida por los grandes maestros, acaso sean los primeros artistas modernos. Ya veremos que lo que ahora llamamos arte moderno puede tener sus raíces en un imperativo análogo de soslayar lo vulgar y conseguir efectos que se diferencien de la belleza natural convencional.

235

Giambologna
Mercurio, 1580.

Bronce, 187 cm de altura; Museo Nacional del Bargello, Florencia.

Otros artistas de este extraño período, a la sombra de los gigantes del arte, desesperaron menos de sobrepasarles, ateniéndose a un criterio normal de destreza y virtuosismo. Podemos no estar de acuerdo con cuanto realizaron, pero aquí también nos vemos obligados a admitir que algunos de sus esfuerzos fueron muy sobresalientes. Un ejemplo típico es la estatua de Mercurio, el mensajero de los dioses, de un escultor flamenco, Jean de Boulogne (1529-1608), al que los italianos llamaron Giovanni da Bologna o Giambologna (ilustración 235), quien se propuso conseguir lo imposible: una estatua que superase la gravedad de la materia inerte y creara la sensación de un rápido vuelo por el aire. Y hasta cierto punto lo consiguió. Su famoso *Mercurio* sólo con la punta de uno de sus dedos toca en tierra, y más que en ésta, en un chorro de aire que sale de la boca de un rostro que representa al viento sur. Toda la estatua está equilibrada con tanto tino que parece realmente flotar en la atmósfera, y deslizarse por ella graciosa y velozmente. Tal vez un escultor clásico, o incluso Miguel Ángel, hubiera juzgado un efecto semejante impropio de una estatua que debía recordar un pesado bloque de la materia con que se formó, pero Giambologna, no menos que Parmigianino, prefirió desafiar esas normas establecidas y mostrar los sorprendentes efectos que era capaz de conseguir.

Quizá el más grande de todos estos maestros de la última mitad del siglo

XVI vivió en Venecia. Se llamó Jacopo Robusti, apodado Tintoretto (1518-1594). También él se hastió de la sencilla belleza de formas y colores que Ticiano había revelado a los venecianos, pero su descontento debió ser algo más que un mero deseo de realizar lo insólito. Parece haber advertido que, pese a ser Ticiano un incomparable pintor de la belleza, sus cuadros tendían a ser más agradables que emotivos, no impresionando lo suficiente como para que los grandes relatos de la Biblia y de las leyendas sacras adquirieran vida para el contemplador. Si estuvo en lo cierto o no, de todos modos debió resolver plasmar esos relatos de manera distinta, haciendo que el espectador sintiese el drama intenso y conmovedor de los acontecimientos que pintó. La ilustración 236 pone de manifiesto que realmente triunfó al hacer que sus cuadros fueran insólitos y cautivasen. A primera vista, tal pintura parece confusa y desconcertante. En lugar de una clara distribución de las figuras principales en la superficie del cuadro, como lo consiguiese Rafael, penetramos en la profundidad de una bóveda extraña; vemos a un hombre de gran estatura, con la cabeza nimbada, en la esquina de la izquierda, levantando el brazo como para detener algo que está sucediendo y, si seguimos su ademán, podemos ver que éste se relaciona con lo que ocurre arriba, bajo la cornisa de la bóveda, en el otro lado del cuadro. Allí, dos hombres están descendiendo un cadáver de un sepulcro, el cual tiene la tapa levantada, y un tercero, con turbante, les ayuda, mientras un caballero, en el fondo, y a la luz de una antorcha, trata de leer la inscripción de otra sepultura. Estos hombres, evidentemente, se hallan expoliando una catacumba. Uno de los cadáveres está extendido en el suelo sobre una alfombra, en violento escorzo, mientras un respetable anciano vestido suntuosamente se arrodilla ante él y lo contempla. En el extremo de la derecha hay un grupo de hombres y mujeres, llenos de terror y mirando con asombro al santo, pues la figura mimbada de la izquierda tiene que ser un santo. Si observamos más atentamente, veremos que éste tiene un libro: es san Marcos, el evangelista, patrono de Venecia. ¿Qué significa tal escena? El cuadro representa el tema de las reliquias de san Marcos, que fueron traídas de Alejandría (la ciudad de los «infieles» musulmanes) a Venecia, donde para albergarlas se construyó el famoso sepulcro de la iglesia de San Marcos. Este último fue obispo de Alejandría, siendo enterrado en una de las catacumbas allí existentes. Cuando los venecianos penetraron en ella para cumplir el difícil y piadoso encargo de descubrir el cuerpo del santo, pensaron cuál de las muchas catacumbas contendría las preciadas reliquias. Pero cuando toparon con la verdadera, san Marcos apareció de pronto, revelando así el lugar donde reposaban los restos de su existencia terrena. Éste es el momento elegido por Tintoretto. El santo ordena a los hombres que no continúen registrando las tumbas. Su cuerpo ha sido hallado; yace a sus pies bañado por la luz, y con su sola presencia ya está obrando milagros. El hombre atormentado que aparece a derecha es liberado del demonio que lo poseía, y a éste lo vemos salir de la boca de aquél en forma de nube de humo. El noble arrodillado en prueba de gratitud y adoración es el

236

Tintoretto
El hallazgo de los restos de san Marcos, h. 1562.
Óleo sobre lienzo, 405 × 405 cm; Pinacoteca de Brera, Milán.

donante, miembro de la cofradía religiosa que había encargado el lienzo. Sin duda alguna, el cuadro debió parecer a los contemporáneos heterodoxo y excéntrico; debieron quedar un tanto impresionados por los intensos contrastes de luz y sombra, de proximidad y lejanía, y de falta de equilibrio en movimiento y ademanes. Sin embargo, pronto debieron darse cuenta de que, con los métodos corrientes, Tintoretto no podría haber creado la impresión terrible del misterio que se desarrolla ante nuestros ojos. Para dar cima a su propósito, Tintoretto incluso sacrificó aquella suave belleza de colorido que fue la conquista de que más se envaneció la escuela veneciana de Giorgione y Ticiano. Su cuadro de san Jorge luchando con el dragón, que se halla en Londres (ilustración 237), mues-

tra cómo la fantástica claridad y los tonos quebrados aumentan la sensación de tirantez y conmoción. Aquí se aprecia que el drama ha alcanzado su clímax. La princesa parece salirse del cuadro en dirección al espectador, mientras que el héroe, contra todas las reglas, ha sido trasladado al fondo de la atormentada escena.

Giorgio Vasari (1511-1574), el gran crítico y biógrafo florentino de la época, escribió de Tintoretto que «si no hubiera abandonado el camino usual y hubiera seguido el hermoso estilo de sus predecesores, habría llegado a ser uno de los mayores pintores vistos en Venecia». Tal como fue, Vasari consideró que sus obras se echaron a perder por la ejecución descuidada y el gusto excéntrico. Le desconcertó lo inacabado de las obras de Tintoretto. «Sus esbozos —dice— son tan rudos que los trazos de su lápiz revelan más vigor que reflexión, pareciendo obedecer a la casualidad.» Es éste un reproche que, mucho más adelante, se ha dirigido con frecuencia a los artistas modernos. Acaso no deba sorprender del todo, pues los grandes innovadores del arte se concentraron a menudo en las cosas esenciales sin preocuparse por la técnica en el sentido corriente. En épocas como la de Tintoretto, el dominio de la técnica alcanzó tanta altura y se generalizó tanto que cualquiera con alguna aptitud mecánica podía adueñarse de muchos de sus recursos. Un artista como Tintoretto quiso mostrar las cosas a una nueva luz, explorando otros modos de representar los mitos y leyendas del pasado. Consideró completo un cuadro cuando tradujo su visión de esta legendaria escena. Un acabado unido y esmerado no le interesó por no servir a sus fines. Por el contrario, tal cosa podía distraer la atención del dramático acontecimiento que sucedía en el cuadro. Acostumbró, pues, a dejarlo así, haciendo que la gente se asombrara.

237

Tintoretto
San Jorge y el dragón, h. 1555-1558.
Óleo sobre lienzo, 157,5 × 100,3 cm; National Gallery, Londres.

Durante el siglo XVI, nadie llevó tan lejos un procedimiento semejante como un pintor de la isla griega de Creta, Domenikos Theotokopoulos (1541?-1614), llamado El Greco. Llegó a Venecia procedente de un lejano lugar que no había desarrollado ninguna especie de arte durante el medievo. En su país natal debió acostumbrarse a ver las imágenes de los santos, solemnes, en actitudes rígidas y sin ninguna semejanza de apariencia natural, según la manera bizantina. No habiendo sido educado para perseguir la corrección del dibujo, no halló nada horrible en el arte de Tintoretto, sino que lo encontró fascinante. También él fue, al parecer, un hombre apasionado y fervoroso, y sintió la necesidad de plasmar los temas sagrados de manera distinta y llena de agitación. Tras su estancia en Venecia se estableció en Toledo, España, donde no era fácil que le distrajeran o molestaran los críticos exigiéndole un dibujo correcto y natural, ya que en España persistían en grado elevado las ideas medievales acerca del arte. Esto puede explicar por qué el arte de El Greco supera incluso al de Tintoretto en su atrevido desdén hacia las formas y colores naturales, así como en sus dramáticas y agitadas visiones. La figura 238 muestra uno de sus cuadros más arrebatados y sugestivos. Representa un pasaje del Apocalipsis de san Juan, siendo a

tra cómo la fantástica claridad y los tonos quebrados aumentan la sensación de tirantez y conmoción. Aquí se aprecia que el drama ha alcanzado su clímax. La princesa parece salirse del cuadro en dirección al espectador, mientras que el héroe, contra todas las reglas, ha sido trasladado al fondo de la atormentada escena.

Giorgio Vasari (1511-1574), el gran crítico y biógrafo florentino de la época, escribió de Tintoretto que «si no hubiera abandonado el camino usual y hubiera seguido el hermoso estilo de sus predecesores, habría llegado a ser uno de los mayores pintores vistos en Venecia». Tal como fue, Vasari consideró que sus obras se echaron a perder por la ejecución descuidada y el gusto excéntrico. Le desconcertó lo inacabado de las obras de Tintoretto. «Sus esbozos —dice— son tan rudos que los trazos de su lápiz revelan más vigor que reflexión, pareciendo obedecer a la casualidad.» Es éste un reproche que, mucho más adelante, se ha dirigido con frecuencia a los artistas modernos. Acaso no deba sorprender del todo, pues los grandes innovadores del arte se concentraron a menudo en las cosas esenciales sin preocuparse por la técnica en el sentido corriente. En épocas como la de Tintoretto, el dominio de la técnica alcanzó tanta altura y se generalizó tanto que cualquiera con alguna aptitud mecánica podía adueñarse de muchos de sus recursos. Un artista como Tintoretto quiso mostrar las cosas a una nueva luz, explorando otros modos de representar los mitos y leyendas del pasado. Consideró completo un cuadro cuando tradujo su visión de esta legendaria escena. Un acabado unido y esmerado no le interesó por no servir a sus fines. Por el contrario, tal cosa podía distraer la atención del dramático acontecimiento que sucedía en el cuadro. Acostumbró, pues, a dejarlo así, haciendo que la gente se asombrara.

237

Tintoretto
San Jorge y el dragón, h. 1555-1558.
Óleo sobre lienzo, 157,5 × 100,3 cm; National Gallery, Londres.

Durante el siglo XVI, nadie llevó tan lejos un procedimiento semejante como un pintor de la isla griega de Creta, Domenikos Theotokopoulos (1541?-1614), llamado El Greco. Llegó a Venecia procedente de un lejano lugar que no había desarrollado ninguna especie de arte durante el medievo. En su país natal debió acostumbrarse a ver las imágenes de los santos, solemnes, en actitudes rígidas y sin ninguna semejanza de apariencia natural, según la manera bizantina. No habiendo sido educado para perseguir la corrección del dibujo, no halló nada horrible en el arte de Tintoretto, sino que lo encontró fascinante. También él fue, al parecer, un hombre apasionado y fervoroso, y sintió la necesidad de plasmar los temas sagrados de manera distinta y llena de agitación. Tras su estancia en Venecia se estableció en Toledo, España, donde no era fácil que le distrajeran o molestaran los críticos exigiéndole un dibujo correcto y natural, ya que en España persistían en grado elevado las ideas medievales acerca del arte. Esto puede explicar por qué el arte de El Greco supera incluso al de Tintoretto en su atrevido desdén hacia las formas y colores naturales, así como en sus dramáticas y agitadas visiones. La figura 238 muestra uno de sus cuadros más arrebatados y sugestivos. Representa un pasaje del Apocalipsis de san Juan, siendo a

éste al que vemos en uno de los lados contemplando en trance el cielo y levantando sus brazos en actitud profética.

El pasaje del Apocalipsis a que se refiere es aquél en el que el Cordero intima a san Juan a que *llegue y vea* la apertura de los siete sellos. El texto correspondiente, en 6, 9-11, dice:

Cuando abrió el quinto sello, vi debajo del altar las almas de los degollados a causa de la Palabra de Dios y del testimonio que mantuvieron. Se pusieron a gritar con fuerte voz: «¿Hasta cuándo, Dueño santo y veraz, vas a estar sin hacer justicia y sin tomar venganza por nuestra sangre de los habitantes de la tierra?» Entonces se le dio a cada uno un vestido blanco y se les dijo que esperasen todavía un poco, hasta que se completara el número de sus consiervos y hermanos que iban a ser muertos como ellos.

Las figuras desnudas con sus agitadas actitudes son, pues, los mártires que salen de sus tumbas y claman venganza al cielo, y adelantan sus manos para recibir de éste las blancas vestiduras. Seguramente ningún dibujo ajustado y correcto podría haber expresado esa terrible visión del día del juicio final, cuando los mismos santos clamen por la destrucción de este mundo. No resulta difícil observar que El Greco aprendió mucho del procedimiento nada ortodoxo de desequilibrar la composición empleado por Tintoretto, así como también adoptó el manierismo de alargar las figuras como en la artificiosa madona del Parmigianino (ilustración 234). Pero también advertimos que El Greco empleó este procedimiento para una nueva finalidad. Vivía en España, donde la religión poseyó un fervor místico que difícilmente se hallaría en otro lugar; en esta atmósfera, el arte artificioso del manierismo perdió mucho de su carácter como arte para coleccionistas. Aunque su obra nos sorprende por su modernidad increíble, no parece que sus contemporáneos españoles le dirigiesen ninguna objeción, como las de Vasari a la obra de Tintoretto. Sus mejores retratos (ilustración 239) pueden equipararse sin duda a los de Ticiano (pág. 333, ilustración 212). Su estudio se hallaba siempre atareado; al parecer, empleó a numerosos ayudantes para atender los muchos encargos que recibió, lo que puede explicar por qué no todas las obras que ostentan su firma son de la misma calidad. Sólo a partir de la generación siguiente se empezó a censurar sus formas y colores antinaturales, y a mirar sus cuadros como si fuesen una broma pesada; y sólo después de la primera guerra mundial, cuando los artistas modernos nos han enseñado a no emplear el mismo criterio de corrección para todas las obras de arte, el arte de El Greco se ha vuelto a descubrir y a comprender.

238

El Greco
La apertura del quinto sello del Apocalipsis, h. 1608-1614.
Óleo sobre lienzo, 224,5 × 192,8 cm; Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

239

El Greco
El hermano Hortensio Félix Paravicino, 1609.
Óleo sobre lienzo, 113 × 86 cm; Museo de Bellas Artes, Boston.

En los países nórdicos, en Alemania, Países Bajos e Inglaterra, los artistas se enfrentaron con una crisis mucho más seria que sus colegas italianos y españo-

les. Estos últimos sólo tenían que resolver el problema de cómo pintar de un modo distinto y que causara una impresión mayor. En el norte, el problema se convirtió de pronto en si se podía y se debía continuar pintando. Esta gran crisis fue producida por la Reforma. Muchos protestantes pusieron objeciones a los cuadros y estatuas que representaban a los santos en las iglesias, considerándolos signo de la idolatría papal. De este modo, los pintores de las regiones protestantes perdieron su mejor fuente de ingresos: la de la pintura de retablos de altar. Los más estrictos entre los calvinistas rechazaron incluso lujos de otra índole, tales como las alegres decoraciones de las casas, pero hasta cuando éstas eran permitidas en teoría, la atmósfera y el estilo de las construcciones resultaban inadecuados por lo general para grandes frescos como los que los nobles italianos encargaban con el fin de adornar sus palacios. Todo lo que quedó como fuente de ingresos habitual para los artistas fue la ilustración de libros y la pintura de retratos, lo que sin duda no era suficiente para vivir.

Podemos observar los efectos de esta crisis en la carrera del mayor pintor alemán de su generación, en la vida de Hans Holbein el Joven (1497-1543). Holbein tenía veintiséis años menos que Durero y sólo tres más que Cellini. Había nacido en Augsburgo, una rica ciudad mercantil que se hallaba en estrechas relaciones con Italia, trasladándose muy pronto a Basilea, renombrado centro de la nueva cultura.

240

Hans Holbein el Joven
La Virgen y el Cristo niño con la familia del burgomaestre Meyer,
1528.

Retablo, óleo sobre tabla, 146,5 × 102 cm; Schlossmuseum, Darmstadt.

Los conocimientos que tan apasionadamente se esforzó por conseguir Durero a lo largo de su vida llegaron fácilmente a Holbein. Procedente de una familia de pintores (su padre fue un maestro tenido en mucha consideración), y hallándose extraordinariamente dotado, asimiló con prontitud los adelantos de los artistas, tanto nórdicos como italianos. Tenía poco más de treinta años cuando pintó un maravilloso cuadro de altar representando a la Virgen acompañada de los donantes, la familia del burgomaestre de Basilea (ilustración 240). Su forma fue la tradicional en todos los países, y cuya aplicación ya hemos visto en el *Díptico de Wilton* (págs. 216 y 217, ilustración 143) y en la Madona con la familia Pesaro de Ticiano (pág. 330, ilustración 210). Mas, con todo, el cuadro de Holbein sigue siendo uno de los exponentes más perfectos de esta clase. La manera en que están situados los donantes, en grupos, aparentemente sin esfuerzo, a ambos lados de la Virgen, cuya majestuosa y serena figura se halla enmarcada por un nicho de formas clásicas, nos hace pensar en las más armoniosas composiciones del Renacimiento italiano, de Giovanni Bellini (pág 327, ilustración 208) y de Rafael (pág. 317, ilustración 203). La atención esmerada puesta en cada detalle, por otro lado, así como cierta indiferencia hacia la belleza convencional, nos muestran que Holbein se formó en el norte, y se halló en las mejores condiciones de convertirse en el maestro más sobresaliente de los países de habla germana, cuando la convulsión que supuso la Reforma puso fin a tales expectativas. En 1526 abandonó Suiza, para trasladarse a Inglaterra con una carta de recomendación del gran erudito Erasmo de Rotterdam. «Aquí, las

241

Hans Holbein el Joven
Anne Cresacre, nuera de sir Thomas More,
1528.

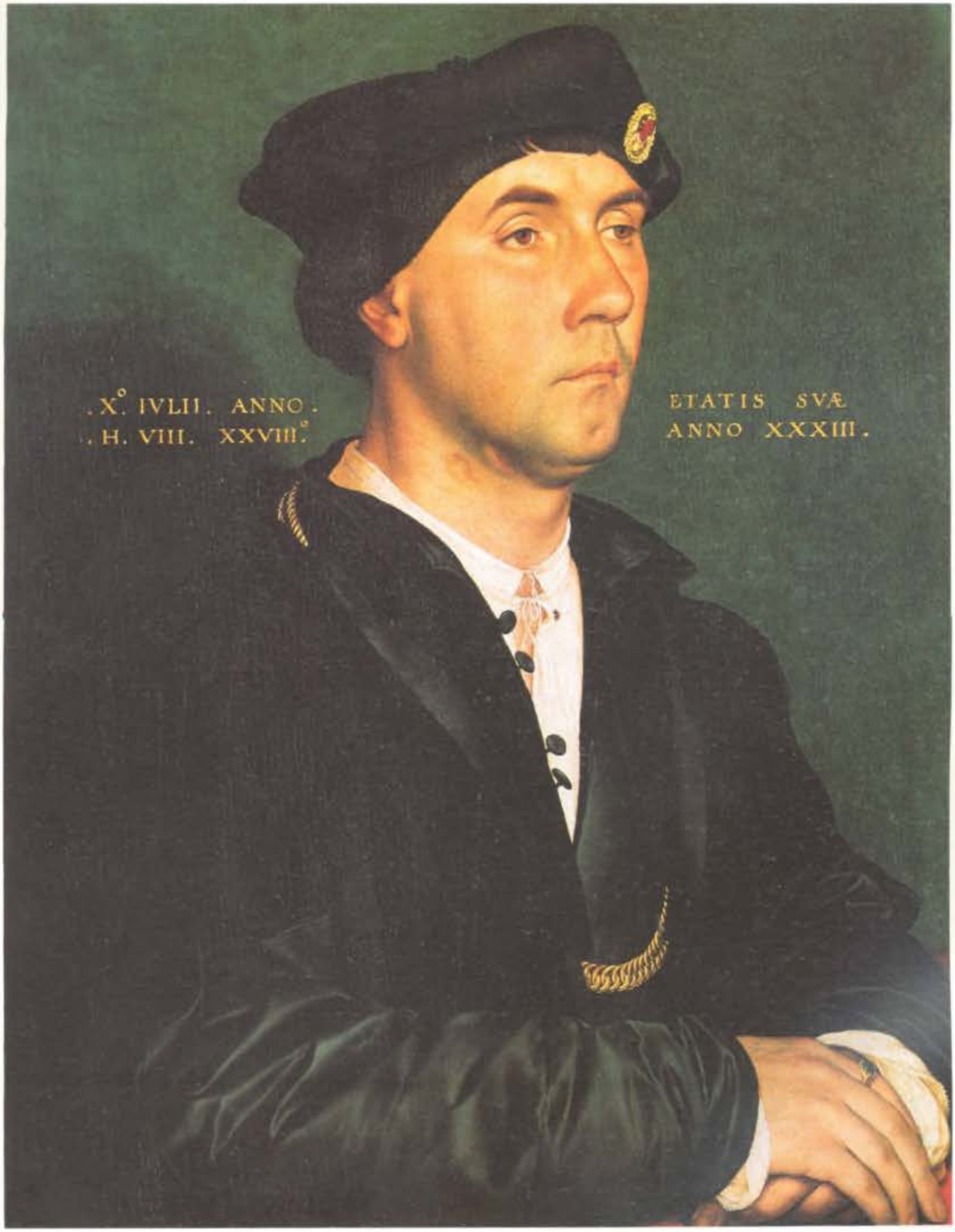
Carboncillo y tizas de colores sobre papel, 37,9 × 26,9 cm; Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

242

Hans Holbein el Joven
Sir Richard Southwell,
1536.

Óleo sobre tabla, 47,5 × 38 cm; Galería de los Uffizi, Florencia.

artes se están congelando», escribió éste al recomendar al pintor a sus amigos, entre los cuales se hallaba sir Thomas More. Uno de los primeros encargos de Holbein en Inglaterra fue la preparación de un numeroso grupo de retratos de la familia de este otro gran erudito, conservándose aún algunos detallados estudios al respecto en el Castillo de Windsor (ilustración 241). Si Holbein confió en evadirse del tumulto de la Reforma debió quedar desengañado ante los acontecimientos posteriores, pero cuando finalmente se estableció de manera definitiva en Inglaterra, y recibió el título oficial de pintor de cámara de Enrique VIII, acabó por encontrar una esfera de actividad que le permitió vivir y consagrarse a su trabajo. Ya no podía pintar vírgenes, pero las tareas de un pintor de cámara eran de una gran diversidad. Dibujó joyas y muebles, trajes para fiestas cortesanas y decorados para salones, armas, copas, etcétera. Su ocupación principal, no obstante, fue pintar retratos de personajes de la casa real, y a la mirada indefectible de Holbein se debe que conservemos aún un vivo reflejo de los hombres y las mujeres de la época de Enrique VIII. La ilustración 242 muestra su retrato de sir Richard Southwell, cortesano y oficial que participó en el cierre de los monasterios. No hay ningún dramatismo en estos retratos de Holbein, nada que impresione al pronto, pero cuanto más los miramos, más parecen revelarnos el espíritu y la personalidad del modelo. Ni por un momento dudamos de que constituyen, en efecto, un testimonio fidedigno de lo visto por Holbein, sin que intermediaran el temor ni el halago. La manera de colocar Holbein la figura en el cuadro muestra el seguro toque del maestro. Nada parece dejado al azar; toda la composición está tan perfectamente equilibrada que fácilmente nos puede


.X°. IVLII. ANNO.
.H. VIII. XXVIII°.
ETATIS SVÆ
ANNO XXXIII.

parecer vulgar. Ésta fue la intención de Holbein. En sus primeros retratos aún trataba de desplegar su maravillosa destreza en captar los pormenores, caracterizando al modelo por medio del ambiente y de las cosas entre las que hubiese discurrido su vida (ilustración 243). Pero al avanzar en años, e ir adquiriendo mayor madurez, menos pareció necesitar su arte de estos recursos. No quiso entrometerse él mismo en el cuadro y distraer la atención centrada en el modelo, y precisamente por esta magistral y serena contención es por lo que más le admiramos.

Cuando Holbein abandonó los países de habla alemana, la pintura había comenzado a declinar en ellos en tremendas proporciones. Y cuando Holbein murió, las artes se hallaron en análoga situación en Inglaterra. En efecto, la única rama de la pintura que sobrevivió con la Reforma fue la del retrato, tan firmemente establecida por Holbein, pero incluso en este sector las modas del manierismo meridional se hicieron sentir cada vez más. Esos ideales de refinamiento y elegancia cortesanos desplazaron al sencillo estilo de Holbein.

El retrato de un joven noble isabelino (ilustración 244) da una idea de lo mejor de este nuevo tipo de retratos. Se trata de una miniatura del famoso maestro inglés Nicholas Hilliard (1547-1619), contemporáneo de sir Philip Sidney y de William Shakespeare. Realmente, este alfeñicado joven recostado lánguidamente contra un árbol, rodeado de espinosas rosas silvestres y con la mano puesta sobre el corazón, nos lleva a pensar en las pastorales de Sidney o en las comedias de Shakespeare. Tal vez la miniatura fue encargada por el joven caballero para obsequiar a la dama de sus pensamientos, pues ostenta la inscripción latina *Dat poenas laudata fides,* lo que aproximadamente significa «Mi inquebrantable fidelidad es causa de mi mal». No tenemos que preguntarnos si ese mal era más cierto que las espinas pintadas en la miniatura. De un joven galanteador de aquellos días se esperaba como lo más natural que exhibiera su aflicción por un amor sin recompensa. Estas imágenes y los sonetos de índole análoga formaban parte de un gracioso y artificioso juego, que nadie se tomaba demasiado seriamente, pero en el que todos querían brillar inventando variantes y nuevos refinamientos.

Si contemplamos la miniatura de Hilliard como un objeto creado para este juego, ya no nos sorprenderá tanto por su afectación y artificiosidad. Confiemos en que cuando la dama recibiera esta prueba de adoración dentro de un precioso estuche, y viese la lastimosa pose de su noble y elegante cortejador, la «inquebrantable fidelidad» de éste pudiese obtener, al cabo, su recompensa.

Sólo existió una región protestante en Europa en la que el arte sobrevivió plenamente a la crisis de la Reforma: los Países Bajos. Allí, donde la pintura flo-

243

Hans Holbein el Joven
Georg Gisze, mercader alemán en Londres, 1532.
Óleo sobre tabla, 96,3 × 85,7 cm; Galería de Pintura del Museo Nacional, Berlín.

244

Nicholas Hilliard
Hombre joven entre rosas, h. 1587.
Acuarela y guache sobre pergamino, 13,6 × 7,3 cm; Victoria and Albert Museum, Londres.

245

Pieter Bruegel el Viejo
El pintor y el comprador, h. 1565.
Plumilla y tinta negra sobre papel marrón, 25 × 21,6 cm; Galería Albertina, Viena.

reció tan ininterrumpidamente, los artistas hallaron una salida para conservar su predicamento; en lugar de concentrarse de manera exclusiva en los retratos, se especializaron en todas aquellas clases de temas contra los que no podía poner ninguna objeción la Iglesia protestante. Desde los tempranos días de Van Eyck, los artistas flamencos fueron reconocidos como maestros perfectos en la imitación de la naturaleza. Mientras los italianos se enorgullecían de no tener rivales en la representación de la belleza de la figura humana en movimiento, prestábanse fácilmente a reconocer que, por la paciencia y cuidado extremos en pintar una flor, un árbol, un granero o un rebaño de ovejas, los flamencos podían aventajarles. Era natural, por ello, que los artistas del norte, a los que ya no se

requería para que pintaran cuadros de altar y otras obras de devoción, trataran de lograr un mercado para sus especialidades reconocidas, realizando obras cuyo principal objeto fuera desplegar su extraordinaria destreza en la representación de la superficie de las cosas. La especialización no era algo completamente nuevo para los artistas de estos lugares. Recordemos que El Bosco (pág. 358, ilustraciones 229 y 230) hizo una especialidad de las pinturas del Infierno y los demonios con anterioridad a la crisis del arte. Ahora, cuando el ámbito de la pintura se volvía más restringido, los pintores tomaban decididamente este camino. Trataron de desarrollar las tradiciones del arte nórdico que retrocedían a la época de las *drôleries* en las márgenes de los manuscritos medievales (pág. 211, ilustración 140) y las escenas de la vida real representadas en el arte del siglo XV (pág. 274, ilustración 177). Cuadros en los que los pintores cultivaban deliberadamente una cierta rama o clase de temas, en particular escenas de la vida cotidiana, conocidas posteriormente como cuadros de género (de la palabra francesa *genre,* para indicar una rama o índole particular de algo).

El mayor de los maestros holandeses del siglo XVI en la pintura de género fue Pieter Bruegel el Viejo (1525?-1569). Sabemos poco de su vida, aunque sí que estuvo en Italia, como tantos otros artistas nórdicos de la época, y que vivió y trabajó en Amberes y en Bruselas, donde realizó la mayoría de sus cuadros a partir de la década de 1560, cuando llegó a los Países Bajos el duro duque de Alba. La dignidad del arte y de los artistas era probablemente tan importante para él como lo era para Durero o Cellini, pues en uno de sus espléndidos dibujos se empeñó claramente en señalar el contraste existente entre el pintor arrogante y el hombre con gafas y de apariencia estúpida que busca a tientas en su bolsa mientras fisga por encima del hombro del artista (ilustración 245).

El género de pintura en el que Bruegel se concentró fue el de las escenas de la vida de los campesinos. Los pintó en sus fiestas y regocijos, comiendo y trabajando, y por esta razón muchos han llegado a creer que acaso también el pintor fuera uno de ellos. Es este un error en el que incurrimos frecuentemente respecto a los artistas. Nos inclinamos a menudo a confundir sus obras con su persona. Nos imaginamos a Dickens como un miembro del divertido círculo de Mr. Pickwick, o a Julio Verne como un inventor y viajero audaz. Si Bruegel hubiera sido un campesino no hubiera pintado como pintó. Fue en realidad un hombre de ciudad, y su actitud respecto a la vida rústica de la aldea fue muy semejante a la de Shakespeare, para quien Quince, el carpintero, y Bottom, el tejedor, eran una especie de payasos. Fue costumbre, en su época, considerar al hombre de campo como un personaje burlesco. No creo que Shakespeare o Bruegel aceptaran esta costumbre por frivolidad, sino porque en la vida rústica la naturaleza humana se advierte con menor disimulo, libre de barniz artificioso y convencional, que en la vida y costumbres del caballerete retratado por Hilliard. Así pues, cuando los artistas de la pintura o la escritura quieren poner de manifiesto la insensatez de la condición humana, acostumbran tomar por modelo la vida popular.

246

Pieter Bruegel el Viejo
Boda aldeana, h. 1568.
Óleo sobre tabla, 114 × 164 cm; Museo de Arte Histórico, Viena.

Una de las comedias humanas más perfectas de Bruegel es su famoso cuadro del banquete de una boda aldeana (ilustración 246). Al igual que la mayoría de las obras, ésta pierde mucho en la reproducción: todos los detalles se empequeñecen, perdiéndose la viveza de los colores. Por ello es preciso que la contemplemos con doble cuidado. La fiesta tiene lugar en un granero, con haces de paja colgados en el fondo; la novia se halla sentada delante de un paño azul, con una especie de corona sobre la cabeza; permanece plácidamente con sus manos plegadas y una sonrisa de evidente satisfacción en su estúpido rostro (ilustración 247). El viejo del sillón y la mujer que está a su lado probablemente son los padres, mientras que el hombre que está más allá, al otro lado, muy atareado engullendo su comida con la cuchara, debe de ser el novio. Los más comen y beben afanosamente, y advertimos que sólo se trata del comienzo. En la esquina de la izquierda, un hombre está echando cerveza en una jarra —un buen número de cacharros vacíos se hallan aún en el cesto—, mientras otros dos, con blancos delantales, llevan diez platos más, llenos de picadillo o de potaje, sobre una gran bandeja improvisada. Uno de los invitados traslada los platos a la mesa. Pero es mucho más lo que ha de seguir. En el fondo hay una muchedumbre tratando de entrar; hay músicos, uno de ellos con una patética y ansiosa mirada en sus ojos viendo pasar la comida ante él; hay también dos extraños en el extremo

de la mesa, el fraile y el magistrado, absorbidos en su conversación; y hay el niño, en primer término, que ha cogido un plato; lleva un emplumado gorro, demasiado grande para su cabecita, y está completamente absorto saboreando el delicioso manjar, representación de la gula inocente. Pero más admirable que todo el valor anecdótico, de ingenio y de observación, es la manera de haber organizado Bruegel su cuadro para que no parezca apiñado o confuso. El propio Tintoretto no hubiera podido producir una pintura más llena de vida, de un espacio lleno de gente, que ésta en la que Bruegel se vale del recurso de retroceder la mesa hacia el fondo, así como del movimiento de la gente que se inicia con el grupo que se halla a la puerta del granero, se adelanta al primer término con los que transportan los platos y retrocede, otra vez, en el ademán del hombre que los coloca en la mesa, conduciendo directamente nuestra mirada a la figura central de la sonriente novia.

En estos cuadros alegres, pero en modo alguno simples, Bruegel descubrió un nuevo dominio para el arte, que las generaciones flamencas de pintores posteriores a él exploraron en todos los sentidos.

En Francia, la crisis del arte tomó un giro diferente. Situada entre Italia y los países nórdicos, una y otros influyeron en ella. La vigorosa tradición del arte medieval francés estuvo, en un principio, amenazada por la invasión de la moda italianizante que los pintores franceses encontraron tan difícil de adoptar como sus colegas de los Países Bajos (pág. 357, ilustración 228). La forma en que finalmente se aceptó el arte italiano, por parte de la alta sociedad, fue la de los

247

Detalle de la ilustración 246.

248

Jean Goujon
Ninfas de la Fuente de los Inocentes, 1547-1549.

Mármol; 240 × 63 cm cada listel; Museo Nacional de los Monumentos Franceses, París.

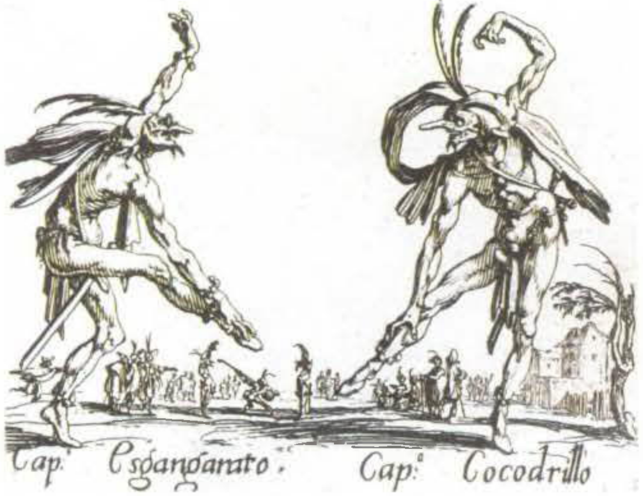
refinados y elegantes manieristas italianos del tipo de Cellini (ilustración 233). Podemos observar su influencia en los encantadores relieves de una fuente realizada por el escultor francés Jean Goujon († 1566?) (ilustración 248). Hay algo a la par de la rebuscada elegancia de Parmigianino y del virtuosismo de Giambologna en estas figuras exquisitamente graciosas, así como en la manera en que se hallan encajadas dentro de los estrechos listeles que fueron reservadas para ellas.

Una generación más tarde surgió en Francia un artista en cuyos grabados las extravagantes invenciones de los manieristas italianos fueron representadas con el espíritu de Pieter Bruegel: el lorenés Jacques Callot (1592-1635). Al igual que Tintoretto, e incluso como El Greco, gustó de ofrecer las combinaciones de

249

Jacques Callot
Dos cómicos italianos,
h. 1622.

Detalle de un grabado de la serie *Balli di Sfessania.*



tamaños realmente sorprendentes, figuras gigantescas y dilatados panoramas insólitos, pero, a la manera de Bruegel, empleó estos recursos para reflejar la insensatez de la humanidad a través de escenas extraídas de la vida de proscritos, soldados, inválidos, mendigos y farsantes (ilustración 249). Mas en el momento en que Callot popularizaba estas extravagancias en sus grabados, la mayoría de los pintores habían vuelto su atención a nuevos problemas, sobre los que recaían todas las conversaciones de los estudios en Roma, Amberes y Madrid.

Federico Zuccaro
Taddeo Zuccaro trabajando en el castillejo de un palacio. Es observado con admiración por el anciano Miguel Ángel, mientras la diosa de la fama trompetea su triunfo por todo el mundo, h. 1590.

Dibujo; plumilla y tinta sobre papel, 26,2 × 41 cm; Galería Albertina, Viena.

19

VISIÓN Y VISIONES

La Europa católica, primera mitad del siglo XVII

La historia del arte ha sido descrita a veces como la narración de un encadenamiento sucesivo de estilos diversos. Se nos ha dicho que al estilo romántico o normando del siglo XII, con sus arcos de medio punto, sucedió el gótico con su arco puntiagudo; que éste fue suplantado por el Renacimiento, el que tuvo sus comienzos en Italia a inicios del siglo XV y que poco a poco fue ganando terreno en todos los países de Europa. El estilo que vino después del Renacimiento recibe generalmente el nombre de barroco. Pero mientras que resulta fácil identificar los estilos anteriores mediante signos definidos, el caso no es tan sencillo en lo que al barroco se refiere. El hecho es que, desde el Renacimiento en adelante, casi hasta nuestra propia época, los arquitectos emplearon las mismas formas básicas: columnas, pilastras, cornisas, entablamentos y molduras, todo ello extraído originariamente de las ruinas clásicas. Por ello, en cierto sentido puede decirse que el estilo arquitectónico renacentista se mantiene desde los días de Brunelleschi hasta los nuestros, y, en efecto, son muchos los libros de arquitectura que hablan de todo este período bajo el nombre de Renacimiento. Por otra parte, es natural que dentro de un período tan dilatado los gustos y las modas de construcción hayan variado considerablemente, por lo que conviene poseer rótulos distintos para diferenciar esas modalidades cambiantes. Resulta un hecho sorprendente el que muchos de esos rótulos, que para nosotros son simples designaciones de estilos, fueran, originariamente, palabras ofensivas o burlescas. El término gótico fue empleado en primer lugar por los comentadores artísticos italianos del Renacimiento para señalar el estilo que ellos consideraban bárbaro, y que creían que había sido introducido en Italia por los godos, los cuales habían destruido el Imperio romano y saqueado sus ciudades. El término manierismo aún conserva para mucha gente su primitivo sentido de afectación y de lo imitado superficialmente de que fueron acusados los artistas de finales del siglo XVI por los críticos del XVII. El término barroco fue empleado por los comentaristas de una época posterior que combatieron las tendencias del siglo XVII y desearon ridiculizarlas. Barroco significa, realmente, absurdo o grotesco, y el término fue empleado por personas que insistieron en que las formas de los edificios clásicos nunca debían ser aplicadas o combinadas de otra manera que como lo fueron por griegos y romanos. Desdeñar las reglas estrictas de la arquitectura antigua les parecía a esos críticos una lamentable falta de gusto; de ahí

que denominaran estilo barroco al de los que tal hacían. No nos es del todo fácil a nosotros percibir hoy día esos distingos. Tanto nos hemos llegado a acostumbrar a ver en nuestras ciudades edificios de toda suerte que desdeñan y desafían las reglas de la arquitectura clásica, o que las desconocen por completo, que nos hemos vuelto insensibles, y las viejas polémicas suelen parecernos muy alejadas de las cuestiones arquitectónicas que nos interesan. La fachada de una iglesia como la de la ilustración 250 no puede sorprendernos mucho, porque ya hemos visto tantas imitaciones, buenas o malas, de este tipo de edificios, que apenas volvemos la cabeza para observarlas; pero cuando se lo construyó en Roma, en 1575, resultó el más revolucionario de los edificios. No fue una iglesia más en Roma, donde tantas iglesias existían; fue la iglesia de la orden recientemente fundada de los jesuitas, en la que se depositaron tantas esperanzas para combatir el protestantismo en toda Europa. Su propia forma tenía que corresponder a una concepción nueva e insólita; la idea renacentista de construir una iglesia circular y simétrica fue rechazada como inadecuada para el servicio divino, por lo que se elaboró un plano nuevo, sencillo e ingenioso para que fuera aceptado en todos los países europeos. La iglesia habría de tener la forma de una cruz, coronada por una gran cúpula majestuosa. En el amplio espacio rectangular conocido con el nombre de nave, los fieles podrían congregarse con holgura y atender hacia el altar mayor. Éste se erguía en el extremo del espacio rectangular, y tras él existía un ábside semejante en su forma al de las basílicas primitivas. Para atender los requerimientos propios de las devociones particulares a los santos, una hilera de pequeñas capillas fue distribuida a cada lado de la nave, cada una de ellas con un altar propio, y dos capillas mayores en los extremos de los brazos de la cruz. Es ésta una sencilla e ingeniosa manera de concebir la construcción de una iglesia, empleada a partir de entonces profusamente, combinándose en ella los rasgos principales de las iglesias medievales —su forma rectangular, destacando el altar mayor— con las aportaciones arquitectónicas renacentistas, en las que se concedía tanta importancia a los interiores grandes y espaciosos, bañados por la luz a través de una cúpula majestuosa.

Si miramos atentamente la fachada de Il Gesù —la iglesia de los jesuitas—, que fue construida por el famoso arquitecto Giacomo della Porta (1541?-1602), en seguida veremos por qué debió impresionar a sus contemporáneos, pues no era menos nueva ni ingeniosa que el interior de la iglesia. Pronto advertimos que se halla compuesta con los elementos de la arquitectura clásica, pues encontramos juntas todas sus piezas: columnas (o mejor, medias columnas y pilastras) sosteniendo un arquitrabe coronado por un gran ático que, a su vez, sostiene el último orden. Incluso en la distribución de estas piezas se emplean algunas modalidades de la arquitectura clásica: la gran entrada central, enmarcada por columnas y flanqueada por dos partes más pequeñas, recuerda la estructura de los arcos de triunfo (pág. 119, ilustración 74) que llegó a afianzarse sólidamente en la mente de los arquitectos al igual que lo hizo el acorde mayor en la de los

que denominaran estilo barroco al de los que tal hacían. No nos es del todo fácil a nosotros percibir hoy día esos distingos. Tanto nos hemos llegado a acostumbrar a ver en nuestras ciudades edificios de toda suerte que desdeñan y desafían las reglas de la arquitectura clásica, o que las desconocen por completo, que nos hemos vuelto insensibles, y las viejas polémicas suelen parecernos muy alejadas de las cuestiones arquitectónicas que nos interesan. La fachada de una iglesia como la de la ilustración 250 no puede sorprendernos mucho, porque ya hemos visto tantas imitaciones, buenas o malas, de este tipo de edificios, que apenas volvemos la cabeza para observarlas; pero cuando se lo construyó en Roma, en 1575, resultó el más revolucionario de los edificios. No fue una iglesia más en Roma, donde tantas iglesias existían; fue la iglesia de la orden recientemente fundada de los jesuitas, en la que se depositaron tantas esperanzas para combatir el protestantismo en toda Europa. Su propia forma tenía que corresponder a una concepción nueva e insólita; la idea renacentista de construir una iglesia circular y simétrica fue rechazada como inadecuada para el servicio divino, por lo que se elaboró un plano nuevo, sencillo e ingenioso para que fuera aceptado en todos los países europeos. La iglesia habría de tener la forma de una cruz, coronada por una gran cúpula majestuosa. En el amplio espacio rectangular conocido con el nombre de nave, los fieles podrían congregarse con holgura y atender hacia el altar mayor. Éste se erguía en el extremo del espacio rectangular, y tras él existía un ábside semejante en su forma al de las basílicas primitivas. Para atender los requerimientos propios de las devociones particulares a los santos, una hilera de pequeñas capillas fue distribuida a cada lado de la nave, cada una de ellas con un altar propio, y dos capillas mayores en los extremos de los brazos de la cruz. Es ésta una sencilla e ingeniosa manera de concebir la construcción de una iglesia, empleada a partir de entonces profusamente, combinándose en ella los rasgos principales de las iglesias medievales —su forma rectangular, destacando el altar mayor— con las aportaciones arquitectónicas renacentistas, en las que se concedía tanta importancia a los interiores grandes y espaciosos, bañados por la luz a través de una cúpula majestuosa.

Si miramos atentamente la fachada de Il Gesù —la iglesia de los jesuitas—, que fue construida por el famoso arquitecto Giacomo della Porta (1541?-1602), en seguida veremos por qué debió impresionar a sus contemporáneos, pues no era menos nueva ni ingeniosa que el interior de la iglesia. Pronto advertimos que se halla compuesta con los elementos de la arquitectura clásica, pues encontramos juntas todas sus piezas: columnas (o mejor, medias columnas y pilastras) sosteniendo un arquitrabe coronado por un gran ático que, a su vez, sostiene el último orden. Incluso en la distribución de estas piezas se emplean algunas modalidades de la arquitectura clásica: la gran entrada central, enmarcada por columnas y flanqueada por dos partes más pequeñas, recuerda la estructura de los arcos de triunfo (pág. 119, ilustración 74) que llegó a afianzarse sólidamente en la mente de los arquitectos al igual que lo hizo el acorde mayor en la de los

250

Giacomo della Porta
Iglesia de Il Gesù,
Roma, h. 1575-1577.

Iglesia del barroco temprano.

músicos. No hay nada en esta sencilla y majestuosa fachada que sugiera un deliberado desafío de las reglas clásicas con la sola mira de dar rienda suelta a caprichosos artificios. Pero el modo de fusionar esos elementos clásicos en un esquema revela que las normas griegas y romanas, e incluso las renacentistas, han experimentado una fundamental alteración. Lo más sorprendente en esta fachada es que cada columna o pilastra está repetida, como para enriquecer el conjunto de la estructura e incrementar su diversidad y solemnidad. El segundo rasgo que advertimos es el cuidado del artista en evitar la repetición y la monotonía y en distribuir las partes de modo que culminen en el centro, donde la entrada queda subrayada por un doble marco. Si retrocedemos a los primeros edificios compuestos de elementos similares, inmediatamente observaremos el gran cambio de carácter que se ha producido. La capilla Pazzi, de Brunelleschi (pág. 226, ilustración 147), parece, en comparación, infinitamente graciosa y clara por su maravillosa simplicidad; e *Il Tempietto,* de Bramante (pág. 290, ilustración 187), casi austero en su precisa y rectilínea distribución. Incluso las abundantes complejidades de la Biblioteca de Sansovino parecen simples (pág. 326, ilustración 207) en comparación, debido a que el mismo esquema se repite una y otra vez: cuando se ha visto uno, se han visto todos. En la fachada de Della Porta para la primera iglesia de los jesuitas todo depende del efecto del conjunto; todo se halla fundido en un amplio y complejo esquema. Acaso el rasgo más característico, a este respecto, sea la atención que ha puesto el arquitecto en ligar el piso superior con el inferior empleando la forma de unas volutas que nunca tuvieron lugar en la arquitectura clásica. No necesitamos más que imaginar una forma de esta clase sobre cualquier templo griego, o sobre cualquier tea-

tro romano, para darnos cuenta de lo desplazada que en ellos nos resultaría. En efecto, tales curvas y espirales han sido las responsables de muchas de las censuras dirigidas a los arquitectos barrocos por quienes sostenían la pureza de la tradición clásica. Pero si cubrimos los adornos ofensivos con un trozo de papel y tratamos de representarnos el edificio sin su concurso, tendremos que admitir que no son puramente ornamentales. Sin ellos, el edificio parece carente de justificación, pues contribuyen a darle esa unidad y coherencia esencial que fue el propósito del artista. Con el curso del tiempo, los arquitectos barrocos tuvieron que emplear recursos más audaces e insólitos para conseguir la unidad esencial de un gran esquema. Aislados, esos recursos parecen a menudo bastante extraños, pero en todos los buenos edificios son sustanciales al propósito del arquitecto.

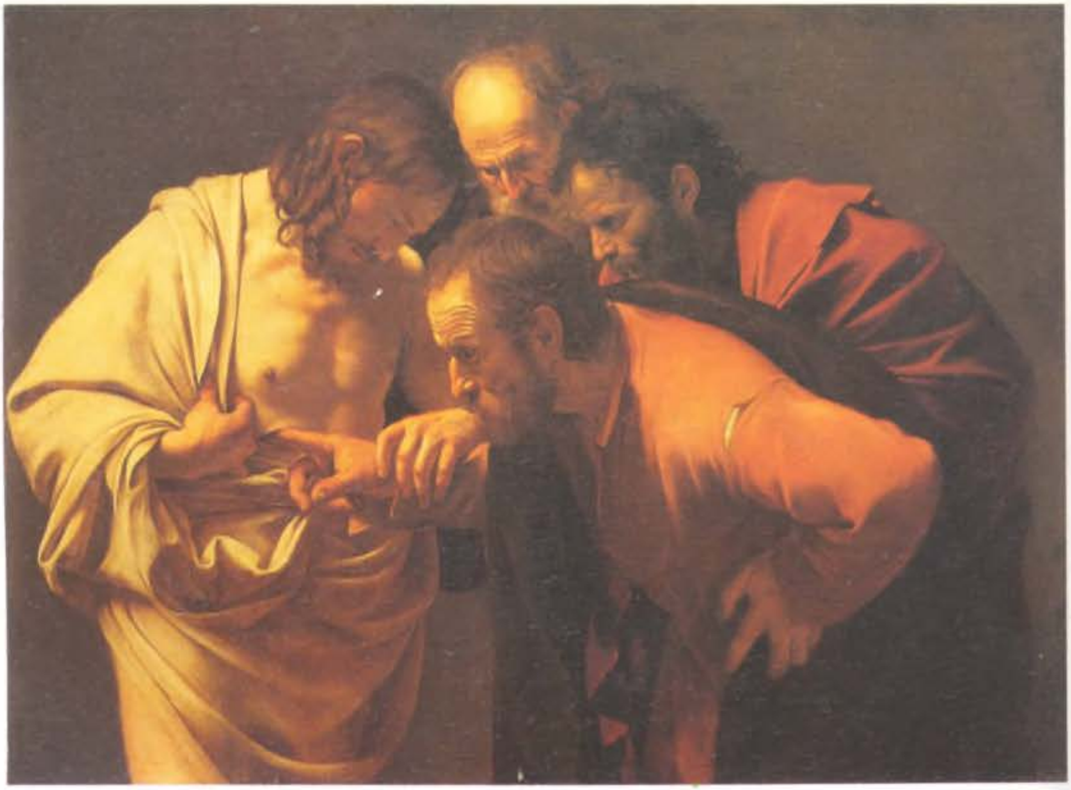
La evolución de la pintura desde el punto muerto del manierismo hacia un estilo más rico en posibilidades que el de los primeros grandes maestros fue, en algunos aspectos, semejante a la de la arquitectura barroca. En los grandes cuadros de Tintoretto y de El Greco hemos visto el nacimiento de algunas ideas que fueron adquiriendo mayor importancia en el arte del siglo XVII: el énfasis en la luz y el color, el desdén por la armonización sencilla y la preferencia por las composiciones más complicadas. Sin embargo, la pintura del siglo XVII no es precisamente una continuación del estilo manierista. Al menos, la gente de la época no lo creyó así, pues consideró que el arte había seguido adelante por el mal camino y que era preciso arrancarlo de él. Por aquellos días se gustaba hablar de arte; en Roma, especialmente, existían hombres cultos aficionados a discutir acerca de los diversos movimientos existentes entre los artistas de su época, comparándolos con los viejos maestros y tomando partido en sus intrigas y disputas. Tales discusiones fueron también algo en cierto modo nuevo en el mundo del arte. Empezaron en el siglo XVI con interrogantes acerca de si la pintura era mejor que la escultura, o si el dibujo, era más importante que el color, o viceversa (los florentinos sostenían el dibujo y los venecianos el color). Ahora, sus temas habituales eran distintos: se hablaba de dos artistas que habían llegado a Roma procedentes del norte de Italia y cuyos procedimientos parecían totalmente opuestos. Uno era Annibale Carracci (1560-1609), de Bolonia, y el otro, Michelangelo da Caravaggio (1573-1610), de un pequeño lugar próximo a Milán. Ambos artistas parecían cansados del manierismo; pero el modo con que cada uno de ellos superó sus artificiosidades fue muy distinto. Annibale Carracci pertenecía a una familia de pintores que estudiaron el arte de Venecia y de Correggio; a su llegada a Roma, Carracci cayó bajo el encanto de las obras de Rafael, que admiró extremadamente, proponiéndose recobrar algo de su sencillez y belleza en lugar de contradecirle deliberadamente, como hicieran los manieristas. Críticos posteriores le han atribuido la intención de imitar lo mejor de todos los grandes pintores del pasado. No es posible que se formulara nunca un programa de esta índole (lo que se llama eclecticismo). Esto se hizo después

251

Annibale Carracci
Piedad, 1599-1600.

Retablo; óleo sobre lienzo, 156 × 149 cm; Museo de Capodimonte, Nápoles.

en las academias o escuelas de arte que tomaron su obra como modelo. Carracci tenía demasiado de verdadero artista como para adoptar tan insensata idea. Pero el grito de batalla de sus partidarios en los corrillos de Roma era el cultivo de la belleza clásica. Tal propósito podemos verlo en el cuadro de altar de la Virgen afligida ante el cuerpo exánime del Cristo (ilustración 251). No tenemos más que recordar el atormentado cuerpo del Cristo pintado por Grünewald (pág. 351, ilustración 224) para darnos cuenta de cuánto cuidado puso Annibale Carracci en no hacernos pensar en los horrores de la muerte y en las agonías del dolor. El cuadro mismo es tan sencillo y armónico en su composición como el de cualquier pintor renacentista. Con todo, no lo tomaríamos fácilmente por un cuadro renacentista. La forma de hacer caer la luz sobre el cuerpo del Cristo, su manera de provocar nuestras emociones, es distinta por completo, es barroca. Fácil es desdeñar un cuadro semejante por sentimental, pero no tenemos que



252

Caravaggio
La incredulidad de santo Tomás, h. 1602-1603.

Óleo sobre lienzo, 107 × 146 cm; Palacio Institucional y Jardines de Sanssouci, Potsdam.

olvidar la finalidad a que obedecía: se trata de un cuadro de altar, para ser contemplado en actitud orante y devota con los cirios ardiendo ante él.

Cualquiera fuere nuestro modo de pensar acerca de los procedimientos de Carracci, lo cierto es que Caravaggio y sus partidarios no los tenían en mucho. Los dos pintores, es verdad, se hallaban en las mejores relaciones —lo que no era poco en lo que a Caravaggio se refiere, pues era éste de carácter rudo e irascible, siempre dispuesto a sentirse ofendido, e incluso a clavarle un puñal a cualquiera—, pero las obras de ambos seguían líneas diferentes. Asustarse de la fealdad le parecía a Caravaggio una flaqueza despreciable. Lo que él deseaba era la verdad. La verdad tal como él la veía. No sentía ninguna preferencia por los modelos clásicos ni ningún respeto por la belleza ideal. Quería romper con los convencionalismos y pensar por sí mismo respecto al arte (págs. 30 y 31, ilustraciones 15 y 16). Algunos consideran que lo que principalmente se proponía era horrorizar al público; que no sintió ningún respeto por ninguna clase de tradición o de belleza. Fue uno de los primeros pintores a los que se dirigieron acusaciones semejantes y el primero cuya actitud fue resumida por los críticos en una palabra: se le acusó de naturalista. De hecho, Caravaggio fue demasiado grande

y serio artista como para proponerse un puro sensacionalismo. Mientras los críticos argüían, él trabajaba sin descanso, y su obra no ha perdido nada de su atrevimiento en los casi cuatro siglos que han pasado desde entonces. Considérese su cuadro de santo Tomás (ilustración 252): los tres apóstoles observando al Cristo, uno de ellos introduciendo su dedo en su costado, parecen bien poco convencionales. Es fácil imaginar que un cuadro semejante chocara a la gente devota como irreverente y casi ultrajante. Estaban acostumbrados a ver a los apóstoles como figuras respetables envueltas en hermosos ropajes, y ahora se hallaban ante lo que parecían vulgares jornaleros, con rostros atezados y arrugadas frentes. Pero Caravaggio contestaría que *eran* viejos jornaleros, gente vulgar. Y en cuanto al indecoroso ademán del dubitativo Tomás, la Biblia es bien explícita. El Cristo (Juan 20, 27)

> Luego dice a Tomás: «Acerca aquí tu dedo y mira mis manos; trae tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo sino creyente.»

El naturalismo de Caravaggio, esto es, su propósito de copiar fielmente la naturaleza, nos parezca bella o fea, acaso fue más intenso que la acentuación respecto a la belleza de Carracci. Caravaggio debió leer la Biblia una y otra vez, y meditar acerca de sus palabras. Fue uno de los grandes artistas, como Giotto y Durero antes de él, que desearon ver los acontecimientos sagrados ante sus ojos, como si hubieran acaecido en las proximidades de su casa. E hizo todo lo posible para que los personajes de los textos antiguos parecieran reales y tangibles. Incluso su modo de manejar la luz y la sombra colaboró a este fin; la luz, en sus cuadros, no hace parecer más suaves y graciosos los cuerpos, sino que es dura y casi cegadora en su contraste con las sombras profundas, haciendo que el conjunto de la extraña escena resalte con una inquebrantable honradez que pocos de sus contemporáneos podían apreciar, pero de efectos decisivos sobre los artistas posteriores.

Annibale Carracci y Caravaggio pasaron de moda en el siglo XIX, y actualmente están volviendo a ser valorados. Pero el impulso que tanto uno como otro dieron al arte de la pintura apenas es imaginable. Los dos trabajaron en Roma, y Roma, en aquella época, era el centro del mundo artístico. Creadores de todas partes de Europa fueron allí, tomaron parte en las discusiones acerca de la pintura, en las querellas de los cenáculos, estudiaron a los viejos maestros, y regresaron a sus países de origen refiriendo anécdotas del útimo movimiento, de manera muy semejante a lo que a inicios de nuestro siglo hacían los artistas respecto a París. De acuerdo con sus tradiciones y caracteres nacionales, los artistas preferían una u otra de las dos escuelas rivales de Roma, y los mejores de ellos desarrollaron su propia personalidad mediante lo que habían aprendido de esos olvidados movimientos. Roma seguía siendo el mejor sitio para otear el panorama espléndido de la pintura en los países adheridos al catolicismo romano.

Entre los muchos maestros italianos que desarrollaron en Roma su estilo, el más famoso fue probablemente Guido Reni (1575-1642), pintor de Bolonia que después de una breve etapa de titubeo ligó su suerte a la escuela de Carracci. Su fama, como la de su maestro, fue antaño inconmensurablemente más elevada que hoy (pág. 22, ilustración 7). Hubo una época en la que su nombre se situaba al mismo nivel que el de Rafael, y si miramos la ilustración 253 nos daremos cuenta del porqué. Reni pintó este fresco en el techo de un palacio de Roma en 1614. Representa a la aurora en la figura de Apolo, el juvenil dios del sol, en su carro, rodeado de las Horas, las hermosas doncellas que danzan gozosamente precedidas por un niño con una antorcha, figurando el lucero matutino. Tal es el encanto y la belleza de esta representación del esplendoroso nacimiento del día que resulta comprensible que evocara al Rafael de los frescos de la Farnesina (pág. 318, ilustración 204). Reni quiso hacer pensar en este gran maestro al que se propuso emular. Si los críticos modernos han dejado de tener a menudo en tanta estima lo realizado por Guido Reni, esto puede obedecer a que han considerado, o temido, que esta misma emulación de otro maestro haya hecho de la obra de Reni algo demasiado consciente, excesivamente deliberado en su esfuerzo por conseguir la pura belleza. No tenemos por qué discutir acerca de estas distinciones. En Rafael experimentamos que el sentido de la belleza y de la serenidad fluyen espontáneamente de su condición y arte propios; en Reni percibimos que se propuso pintar del mismo modo como cuestión de principios, y que si los discípulos de Caravaggio le hubieran convencido de que estaba equivocado, podía haber adoptado un estilo diferente. Pero no fue culpa de Reni el que esas cuestiones de principio se produjeran y penetraran en el espíritu y en las conversaciones de los pintores. Esto no era, efectivamente, culpa de nadie; el arte se había desarrollado hasta tal punto que los artistas tenían que ser conscientes, de manera inevitable, de la elección de los procedimientos que ante ellos se hallaban. Y una vez que demos esto por admitido, estaremos en libre

253

Guido Reni
Aurora, 1614.
Fresco, 280 × 700 cm;
Palacio Pallavicini-Rospigliosi, Roma.

254

Nicolás Poussin
Et in Arcadia ego,
1638-1639.
Óleo sobre lienzo, 85 x 121 cm; Museo del Louvre, París.

disposición de admirar la manera en que Guido Reni llevó a cabo su programa de belleza, cómo dejó a un lado deliberadamente todo lo que consideró en la naturaleza bajo y feo o inadecuado para sus elevadas ideas, y cómo su indagación en formas más perfectas e ideales que la realidad fue recompensada con el éxito. Con Annibale Carracci, Guido Reni y sus discípulos se estableció un programa de idealización, de embellecimiento de la naturaleza según un criterio establecido por las estatuas clásicas. Nosotros denominamos a este programa neoclásico o académico, para distinguirlo del arte clásico que no se halla ligado a programa de ninguna especie. Las discusiones acerca de ello no cesarán fácilmente, pero nadie niega que entre sus campeones existieron grandes maestros que dieron una imagen de un mundo de pureza y de belleza sin el cual nos faltaría algo.

El más importante de los maestros académicos fue el francés Nicolás Poussin (1594-1665), que hizo de Roma su patria adoptiva. Poussin estudió las esculturas clásicas con apasionado celo, porque quería inspirarse en su belleza para traducir su visión de las tierras de inocencia y dignidad perdidas. La ilustración 254 nos presenta uno de los más famosos resultados obtenidos mediante esos infatigables estudios. Muestra un apacible y risueño paisaje meridional: hermosos jóvenes y una perfecta y noble doncella están agrupados en torno a una gran tumba de piedra; uno de los pastores —pues de ellos se trata, como vemos por sus vestidos y sus bastones— se ha arrodillado intentando descifrar la inscripción de la sepultura; uno de ellos la está señalando a la vez que contempla a la hermosa pastora que, como su compañero en el otro lado, permanece en

melancólico silencio. La inscripción está en latín, y dice: *Et in Arcadia ego* (También yo estoy en Arcadia): yo, la muerte, reino también en la idílica región de ensueño de las pastorales, en Arcadia. Ahora comprendemos la sorprendente actitud de asombro y contemplación con que miran el sepulcro las figuras que lo enmarcan, y admiramos aún más lo bellamente que se corresponden entre sí, por sus movimientos, las figuras que leen la inscripción. La composición parece bastante simple, pero esta simplicidad nace de una sabiduría artísica inmensa. Sólo ella podía evocar esta nostálgica visión de apacible reposo en el que la muerte ha perdido su horror.

255

Claude Lorrain
Paisaje y sacrificio a Apolo, 1662-1663.
Óleo sobre lienzo, 174 × 220 cm; abadía de Anglesey, Cambridgeshire.

La misma emoción de belleza nostálgica es la que hizo famosas a las obras de otro francés italianizado: Claude Lorrain (1600-1682), unos seis años más joven que Poussin. Lorrain estudió el paisaje de la campiña romana, las llanuras y colinas en torno a Roma, con sus encantadores matices meridionales y sus majestuosos recuerdos del gran pasado. Como Poussin, revela en sus apuntes que fue un perfecto maestro de la representación realista de la naturaleza, siendo

sus estudios de árboles muy gratos de mirar. Pero para cuadros mayores y grabados, solamente eligió aquellos temas que consideró merecedores de tener un lugar en sus ensoñadoras visiones del pasado. sumergiéndolas en una luz dorada o un aire plateado que parece transfigurar toda la escena (ilustración 255). Habría de ser Claude Lorrain el primero en abrir los ojos de las gentes a la belleza sublime de la naturaleza, y durante casi un siglo después de su muerte los viajeros juzgaban un paisaje real con arreglo a lo visto en el pintor; y si les recordaba sus cuadros, dirían que era bello y se instalarían en él para repostar. Acaudalados ingleses fueron aún más allá y decidieron modelar el trozo de la naturaleza que les pertenecía, en sus parques o haciendas, según los sueños de belleza de Claude Lorrain. En este sentido, más de un paraje de la encantadora campiña inglesa debería ostentar realmente la firma del pintor francés que se estableció en Italia y se apropió del programa de Carracci.

El artista nórdico que entró más directamente en contacto con la atmósfera romana de los días de Carracci y de Caravaggio perteneció a una generación anterior a Poussin y a Claude Lorrain, siendo casi de la misma edad que Guido Reni. Fue el flamenco Pedro Pablo Rubéns (1577-1640), quien llegó a Roma en 1600 cuando contaba veintitrés años, edad que acaso sea la más impresionable de todas. Debió participar en muchas acaloradas discusiones sobre arte, y estudió gran número de obras nuevas y antiguas no sólo en Roma, sino también en Génova y en Mantua (donde se estableció durante algún tiempo). Escuchaba y aprendía con profundo interés, pero no parece que se ligara a ningún grupo o movimiento. Seguía siendo, en lo íntimo, un pintor flamenco, un artista del país en el que habían trabajado Van Eyck, Rogier van der Weyden y Bruegel. Estos pintores de los Países Bajos siempre estuvieron más interesados en la multiplicidad de las cosas; trataron de emplear todos los recursos artísticos que conocían para expresar la contextura de las telas y de los cuerpos animados, y de pintar, en suma, tan fielmente como les era posible todo lo que tenían ante los ojos. No se preocuparon demasiado por los criterios acerca de la belleza, tan sagrados para sus colegas italianos, y ni siquiera manifestaron tener en mucho los temas relevantes. De esta tradición procedía Rubens, y toda su admiración por el arte nuevo que se estaba desarrollando en Italia no parece haberle turbado en su creencia fundamental de que la tarea de un pintor consistía en pintar el mundo en torno a él; pintar lo que le gustase, hacernos sentir su complacencia en la belleza múltiple y palpitante de las cosas. Para un punto de vista semejante, no existía nada contradictorio en el arte de Caravaggio y de Carraci. Rubens admiró la manera en que Carracci y su escuela revivían temas y mitos clásicos y componían pinturas de altar de modo que fuesen edificantes para los fieles; pero también admiró la sinceridad inquebrantable con que Caravaggio estudió la naturaleza.

Cuando Rubens regresó a Amberes, en 1608, tenía treinta y un años y había aprendido todo cuanto podía ser enseñado; adquirió tal facilidad en el manejo

de los pinceles y el color, las figuras y los ropajes, así como en el ordenamiento de composiciones en gran escala, que no tuvo rivales al norte de los Alpes. Sus predecesores de Flandes habían pintado en su mayor parte cuadros de reducidas proporciones. Él trajo de Italia la predilección por telas enormes para decorar iglesias y palacios, lo que satisfizo el gusto de príncipes y dignatarios; aprendió el arte de componer las figuras en amplia escala y a emplear la luz y los colores para incrementar el efecto del conjunto. La ilustración 256, boceto para el cuadro del altar mayor de una iglesia de Amberes, muestra cuán íntimamente estudió a sus predecesores italianos y cuán atrevidamente desarrolló sus ideas. Trátase de nuevo del tema tadicional de la Virgen rodeada de algunos santos, tema con el que forcejearon los artistas de la época del *Díptico de Wilton* (págs. 216 y 217, ilustración 143), la Madona de Bellini (pág. 327, ilustración 208), o la Madona Pesaro de Ticiano (pág. 330, ilustración 210), y puede resultar instructivo examinar de nuevo estas ilustraciones para ver la libertad y holgura con que Rubens llevó a cabo la antigua tarea. Una cosa se advierte a primera vista: hay más movimiento, más luz, más espacio y más figuras en este cuadro que en cualquiera otro de los anteriores. Los santos están agrupados ante el elevado trono de la Virgen en alegre tropel. En el primer término, el obispo san Agustín, el mártir san Lorenzo con las parrillas en las que padeció su suplicio, y el viejo fraile santo Domingo, guían al espectador hacia el objeto de su culto. San Jorge está con el dragón, y san Sebastián con un carcaj y flechas, mirándose entre sí con acendrada emoción, mientras un guerrero, con la palma del martirio en la mano, se arrodilla ante el trono. Un grupo de mujeres, entre ellas una monja, contemplan conmovidas la escena principal, en la que una muchacha, auxiliada por un angelito, está cayendo de rodillas para recibir un anillo del Cristo niño que se inclina hacia ella desde el regazo de su madre. Se trata de la leyenda de las nupcias de santa Catalina, que vio escena semejante en una visión y se consideró a sí misma esposa del Cristo. San José observa bondadoso desde detrás del trono, y san Pedro y san Pablo —reconocibles, el primero, por la llave; el segundo, por la espada— permanecen en profunda contemplación, ofreciendo un singular contraste con la imponente figura de san Juan, al otro lado, que está aislado, bañado por la luz, extendiendo sus brazos en admiración extática, mientras dos graciosos angelotes arrastran a un cordero mal de su grado sobre las gradas del trono. Del cielo, otra pareja de pequeños ángeles desciende apresuradamente a colocar una corona de laurel sobre la cabeza de la Virgen.

256

Pedro Pablo Rubens
Virgen y Cristo niño entronizados con santos,
h. 1627-1628.

Boceto para un gran retablo; óleo sobre tabla, 82,2 × 55,5 cm; Galería de Pintura del Museo Nacional, Berlín.

Una vez contemplados los pormenores, debemos considerar de nuevo el conjunto y admirar la gran soltura con que Rubens hizo que todos los personajes quedasen ligados entre sí, comunicándole al todo una atmósfera de gozosa y alegre solemnidad. No puede extrañar que un maestro que podía concebir tan vastos cuadros con tal seguridad en la mano y en la mirada recibiera en seguida más encargos de los que pudiera satisfacer por sí solo. Pero esto no le preocupó; Rubens era hombre de una capacidad perfectamente organizada y de gran

257

Pedro Pablo Rubens
Cabeza de una niña
(seguramente la hija del artista, Clara Serena), h. 1616.

Óleo sobre lienzo, montado sobre madera, 33 × 26,3 cm; colección de los Príncipes de Liechtenstein, Vaduz.

encanto personal; muchos buenos pintores de Flandes estaban orgullosos de trabajar bajo su dirección y de aprender de este modo. Si una iglesia o uno de los reyes o príncipes europeos le encargaban un cuadro, a veces sólo pintaba un pequeño boceto en color (la ilustración 256 muestra uno de tales bocetos para una gran composición). De discípulos y ayudantes sería la tarea de trasladar estas ideas a la gran tela, y únicamente cuando hubiesen concluido de pintarla de acuerdo con lo establecido por el maestro, éste tomaría de nuevo el pincel y retocaría aquí un rostro y allí un vestido de seda, o suavizaría en otro lugar un contraste demasiado fuerte. Él tenía confianza en que su pincelada podía fácilmente comunicar vida a cualquier cosa, y estaba en lo cierto, pues éste es el gran secreto del arte de Rubens: su mágica habilidad para vivificarlo todo intensa y gozosamente. Podemos comprobar y admirar esta maestría suya en algunos de los sencillos dibujos (pág. 16, ilustración 1) y cuadros que pintó para su propio entretenimiento. La ilustración 257 presenta una cabeza de niña, probablemente la hija de Rubens; aquí no existen recursos de composición ni espléndidos atavíos, ni chorros de luz, sino un sencillo retrato, de frente, de una niña. Y sin embargo, parece respirar y latir como un cuerpo vivo. Comparados con este retrato, los de los siglos anteriores parecen un tanto lejanos e irreales, por excelentes que puedan ser en tanto que obras de arte. Es inútil tratar de analizar cómo conseguía Rubens esta impresión de vitalidad alegre, pero sin duda tiene algo que ver con los atrevidos y delicados toques de luz con que indica la humedad de los labios y el modelado del rostro y los cabellos. En un grado aún mayor que su predecesor Ticiano, empleó los pinceles como principales instrumentos; sus cuadros ya no son dibujos modelados cuidadosamente por el color, sino que han sido ejecutados con medios «pictóricos», que son los que acrecientan la impresión de vida y vigor.

La combinación de sus dotes inigualables en la creación de grandes composiciones en color con su capacidad de infundirles una tumultuosa energía es lo que aseguró a Rubens una fama y un éxito de los que jamás disfrutó ningún artista antes de él. Su arte fue tan eminentemente propicio para acrecentar la pompa y el esplendor de los palacios, y para exaltar a los poderosos del mundo, que gozó de una especie de monopolio dentro de la esfera en que se movió. Fue la época en que las tensiones religiosas y sociales de Europa culminaron en la

258

Pedro Pablo Rubens
Autorretrato, h. 1639.
Óleo sobre lienzo, 109,5 × 85 cm; Museo de Arte Histórico, Viena.

terrible guerra de los treinta años en el continente, y en la guerra civil en Inglaterra. Por una parte estaban los monarcas absolutos y sus cortes, la mayoría de ellos sostenidos por la Iglesia católica; por la otra, las nacientes ciudades mercantiles, protestantes las más de ellas. Los Países Bajos se hallaban divididos entre la Holanda protestante, resistiéndose a la dominación católica española, y el Flandes católico, gobernado desde Amberes, leal a España. Rubens alcanzó la posición única de pintor del ámbito católico; aceptó encargos de los jesuitas de Amberes y de los virreyes católicos de Flandes, del rey Luis XIII de Francia y de su madre, la astuta María de Médicis, de los reyes Felipe III de España y Carlos I de Inglaterra, quien le nombró caballero. Al ir de corte en corte como huésped ilustre, a menudo se le encargaban delicadas misiones diplomáticas y políticas, siendo una de las más importantes la de llevar a cabo una reconciliación entre Inglaterra y España en defensa de lo que se hoy denominaría bloque

259

Pedro Pablo Rubens
Alegoría de las bendiciones de la paz,
1629-1630.
Óleo sobre lienzo,
203,5 × 298 cm;
National Gallery,
Londres.

reaccionario. Con todo, permaneció en contacto con los eruditos de su tiempo, manteniendo con ellos correspondencia en latín acerca de cuestiones arqueológicas y artísticas. Su autorretrato ostentando espada de noble (ilustración 258) revela que se daba perfecta cuenta de su posición excepcional; pero no se advierte ningún vano orgullo en su penetrante mirada, pues siguió siendo un verdadero artista. Entre tanto, de su taller de Amberes iban surgiendo, en cantidades ingentes, cuadros de una maestría deslumbradora. Bajo su mano, las fábulas clásicas y las concepciones alegóricas alcanzaban tanto verismo como el retrato de su propia hija.

Los cuadros alegóricos son considerados generalmente como un tanto enojosos y abstractos, pero en la época de Rubens constituyeron un recurso excelente para expresar determinadas ideas. La figura 259 muestra uno de esos cuadros; se dice que Rubens se lo dio en obsequio a Carlos I cuando trató de inducirle a que hiciera las paces con España. En esta obra se contraponen los beneficios de la paz con los horrores de la guerra. Minerva, la diosa del saber y de las artes de la civilización, expulsa a Marte, cuya horrible compañera, la Furia bélica, se aleja ya. Bajo la protección de Minerva, las alegorías de la paz se despliegan ante nuestros ojos en símbolos de fecundidad y de abundancia como sólo Rubens podía concebirlos: la Paz misma ofreciendo su pecho a un niño, un fauno con-

templando gozosamente los espléndidos frutos (ilustración 260), los restantes compañeros de Baco, las ménades conduciendo oro y riquezas, y la pantera jugando apaciblemente como un gato grande; en el otro lado, tres niños de mirar turbado, huyendo del terror de la guerra, se acogen al regazo de la paz y de la abundancia y son coronados por un joven genio. Nadie que se pierda en la riqueza de pormenores de este cuadro, con sus vivos contrastes y sus brillantes colores, dejará de observar que esas ideas no fueron para Rubens pálidas abstracciones sino poderosas realidades. Tal vez sea por ello por lo que algunas personas deban acostumbrarse primero a Rubens antes de empezar a comprenderle y apreciarle. Él no empleó las formas ideales de la belleza clásica, que le resultaban demasiado remotas y abstractas. Los hombres y mujeres que pintó son seres vivos, tal como los vio y escogió; la esbeltez no estaba de moda en el Flandes de su tiempo, y por ello muchos le censuran el que sean «gordas» las mujeres de sus cuadros. Claro está que esta censura poco tiene que ver con el arte y, en consecuencia, no la podemos tomar muy en serio; pero puesto que es frecuente, convendrá advertir que la complacencia en la exuberancia y en la agitación de la vida en todas sus manifestaciones libró a Rubens de convertirse en un mero virtuoso de su arte, haciendo que sus obras pasaran de las simples decoraciones barrocas de los grandes salones a obras maestras que siguen conservando su vitalidad incluso dentro de la atmósfera helada de los museos.

Entre los muchos discípulos y colaboradores famosos de Rubens, el mayor y

260

Detalle de la ilustración 259.

261

Anton van Dyck
Carlos I de Inglaterra,
h. 1635.
Óleo sobre lienzo, 266 x 207 cm: Museo del Louvre, París.

262

Anton van Dyck
Lord John y lord Bernard Stuart, h. 1638.
Óleo sobre lienzo, 237,5 × 146,1 cm: National Gallery, Londres.

más independiente fue Anton van Dyck (1599-1641), que tenía veintidós años menos que su maestro y pertenecía a la generación de Poussin y Claude Lorrain. En seguida adquirió Van Dyck todo el virtuosismo de Rubens en captar las calidades y la superficie de las cosas, tratárase de sedas o de cuerpos humanos; pero se diferenció mucho de su maestro por el temperamento y el carácter. Al parecer, Van Dyck no era un hombre robusto, y en sus cuadros predominan con frecuencia una ligera melancolía y languidez. Tal vez fuera esto lo que atrajera a los austeros nobles de Génova y a los caballeros de la corte de Carlos I. Se convirtió en pintor de cámara de este último en 1632, britanizando su nombre en sir Anthony Vandyke. Le debemos un archivo artístico de aquella sociedad con su porte aristocrático y su culto de los refinamientos cortesanos. Su retrato de Carlos I (ilustración 261) acabando de apearse de su caballo durante una partida de caza muestra al monarca Estuardo tal como él hubiera deseado vivir en la historia: una figura de elegancia sin rival, de autoridad y gran cultura incuestionable, mecenas de las artes y defensor del derecho divino de los reyes, un hombre que no necesitaba signos externos de poder para acrecentar su dignidad innata. No tiene nada de extraño que un pintor que podía plasmar estas cualidades en sus retratos con tanta perfección fuera afanosamente solicitado por la alta sociedad. En efecto, Van Dyck se halló tan abrumado de encargos que, como su maestro Rubens, no le fue posible realizarlos por sí solo; por ello tuvo que recurrir a un gran número de colaboradores para que pintaran los trajes de sus modelos valiéndose de maniquíes; y, con frecuencia, ni siquiera fue de su mano la totalidad de un rostro. Algunos de estos retratos se acercan lamentablemente a los lisonjeros figurines de la moda de períodos posteriores, y no hay duda de que Van Dyck estableció un precedente nocivo que ha perjudicado en gran medida a la pintura de retratos; pero esto no disminuye en nada la excelencia de sus obras mejores en este género, ni ha de hacernos olvidar que él fue, más que ningún otro, quien contribuyó a que cristalizaran los ideales de la nobleza de sangre azul y de la desenvoltura cortesana (ilustración 262) que enriquece nuestra visión del hombre, no menos que las figuras de Rubens, fuertes, vigorosas y rebosantes de vida.

Durante una de sus estancias en España, Rubens encontró a un joven pintor que había nacido en el mismo año que su discípulo Van Dyck y que ocupaba en la corte del rey Felipe IV, en Madrid, un cargo semejante al de aquél en la de Carlos I. Se trataba del pintor Diego Velázquez (1599-1660). Aunque no había estado aún en Italia, Velázquez quedó impresio-

263

Diego Velázquez
El aguador de Sevilla,
h. 1619-1620.

Óleo sobre lienzo,
106,7 × 82 cm;
Museo Wellington,
Apsley House,
Londres.

nado profundamente con los descubrimientos y el estilo de Caravaggio, al que conoció a través de las obras de sus imitadores. Asimiló el programa del naturalismo y consagró su arte a la observación objetiva de la realidad, soslayando cualquier convencionalismo. La ilustración 263 muestra una de sus primeras obras: un aguador de las calles de Sevilla. Se trata de un cuadro de género, del tipo de los que crearon los flamencos para desplegar su habilidad, pero está ejecutado con toda la penetración y la intensidad de *La incredulidad de santo Tomás,* de Caravaggio (ilustración 252). El viejo aguador, con su rostro atezado y arrugado, y su astroso capote, el voluminoso cántaro de barro con sus estrías circulares, la superficie de la vidriada botija y el reflejo de la luz en la transparente copa de cristal, todo está pintado con tanto verismo que hasta nos parece que podríamos tocar los objetos. Ante este cuadro, a nadie se le ocurre preguntar si los objetos representados son hermosos o feos, o si la escena es importante o trivial. Ni siquiera los colores son bellos en sí, predominando el gris, el castaño y los matices verdosos. Y sin embargo, el conjunto posee tan intensa armonía que

264

Diego Velázquez
El papa Inocencio X,
1649-1650.
Óleo sobre lienzo, 140 × 120 cm; Galería Doria Pamphili, Roma.

quien se haya detenido frente al cuadro alguna vez no podrá olvidarlo jamás.

Por consejo de Rubens, Velázquez obtuvo autorización para trasladarse a Roma y estudiar los cuadros de los grandes maestros. Partió en 1630, pero regresó en seguida a Madrid donde, salvo un segundo viaje a Italia, permaneció siempre como miembro muy respetado y famoso de la corte de Felipe IV. Su tarea principal era pintar retratos del Rey y de los miembros de la familia real, pocos de los cuales poseyeron rostros atractivos y ni siquiera interesantes: fueron hombres y mujeres preocupados por su dignidad y ataviados con rigidez. La tarea no se diría muy grata para un pintor; pero Velázquez transformó estos retratos como por arte de magia, convirtiéndolos en una de las expresiones pictóricas más fascinantes que el mundo haya visto nunca. Hacía mucho que había abandonado una adhesión demasiado estrecha al estilo de Caravaggio; estudió la pincelada de Rubens y de Ticiano, pero no hay nada de segunda mano en su manera de acercarse a la naturaleza. La ilustración 264 muestra el retrato del papa Inocencio X pintado por Velázquez en Roma entre 1649 y 1650, algo más

de cien años después del de Pablo III de Ticiano (pág. 335, ilustración 214). Nos recuerda que en la historia del arte el paso del tiempo no necesariamente implica un cambio de punto de vista. Podemos estar seguros de que Velázquez sentía el reto de aquella obra maestra, al igual que Ticiano se había sentido estimulado por el grupo de Rafael (pág. 322, ilustración 206). Pero pese a la maestría con que dominaba los recursos de Ticiano, por el modo en que su pincel interpreta el lustre de la tela y la seguridad de toque con que capta la expresión del papa, no nos cabe la menor duda de que aquel hombre era así, y de que no estamos ante una fórmula bien ensayada. Nadie que fuese a Roma debería perderse la gran experiencia de contemplar esta obra maestra en la Galería Doria Pamphili. Desde luego, las obras de madurez de Velázquez dependen hasta tal punto del efecto de la pincelada y de la delicada armonía del color, que las ilustraciones no pueden darnos sino una idea muy vaga de lo que son los originales. Casi todo lo dicho es aplicable a su enorme lienzo (más de tres metros de altura) titulado *Las meninas* (las damas de honor) (ilustración 266). Vemos al propio Velázquez trabajando en un gran cuadro, y tras una observación más cuidadosa descubriremos también qué es lo que está pintando. El espejo de la pared posterior del estudio refleja las figuras del Rey y la Reina (ilustración 265), que están posando para su retrato. De modo que lo que estamos viendo es lo que ellos ven: un grupo de gente que ha entrado a la cámara. Se trata de su hija pequeña, la infanta Margarita, flanqueada por dos damas de honor, una de las cuales le ofrece un refresco mientras que la otra hace una reverencia a la real pareja. Conocemos sus nombres y también los de los dos enanos (la muchacha fea y el niño que juega con un perro), cuyo cometido era divertir. Los graves adultos del fondo parecen cuidar de que los visitantes se comporten correctamente.

¿Qué significa todo esto exactamente? Quizá nunca lo sepamos, pero me gustaría pensar que Velázquez detuvo un instante del tiempo mucho antes de la invención de la cámara fotográfica. Puede ser que la princesa hubiera sido traída para paliar el aburrimiento de la pose y que el Rey o la Reina comentaran que allí había un tema digno de un pincel. Las palabras pronunciadas por el soberano se toman siempre como una orden, de modo que a lo mejor debemos esta obra maestra a un deseo pasajero que solamente Velázquez podía hacer realidad.

265

Detalle de la ilustración 266.

266

Diego Velázquez
Las meninas, 1656.
Óleo sobre lienzo, 318 × 276 cm; Museo del Prado, Madrid.

267

Diego Velázquez
El príncipe Felipe Próspero de España, 1659.
Óleo sobre lienzo, 128,5 × 99,5 cm; Museo de Arte Histórico, Viena.

Por supuesto, Velázquez no solía contar con incidentes semejantes para transformar su visión de la realidad en grandes cuadros. En un retrato como el del príncipe Felipe Próspero de España, de dos años de edad (ilustración 267), no hay nada desacostumbrado, nada, al menos, que nos sorprenda a primera vista. Pero en el original, las diversas tonalidades de rojo (de la rica alfombra persa, el terciopelo de la silla, la cortina, las mangas y las rosadas mejillas del niño), combinadas con los tonos fríos y plateados de blanco y gris que se oscurecen hacia el fondo, forman una armonía única. No hay nada aparatoso en el

estilo de Velázquez, nada que nos sorprenda a primera vista. Pero cuanto más contemplamos sus cuadros, mayor es la admiración que sentimos por sus cualidades de artista. Incluso un pequeño tema como el del perrito que se halla sobre el sillón rojo revela una desembarazada maestría verdaderamente milagrosa. Si volvemos al perrito del retrato del matrimonio Arnolfini pintado por Jan van Eyck (pág. 243, ilustración 160), observaremos con cuán distintos medios logran los efectos que se proponen los grandes artistas. Van Eyck se fatigó en copiar cada pelo ensortijado del pequeño animal; Velázquez, doscientos años después, sólo trató de captar la impresión característica. Como Leonardo, aunque en mayor medida, confía en que nuestra imaginación le seguirá y completará lo que ha dejado fuera. Aunque no pintó ningún pelo aislado, su perrito parece, en efecto, más peludo y verdadero que el de Van Eyck. Por tales efectos, los fundadores del impresionismo en el París del siglo XIX admirarían a Velázquez por encima de todos los pintores del pasado.

Ver y observar la naturaleza con ojos limpios siempre, descubrir y saborear renovadas armonías de luz y de color, se convirtió en la tarea esencial de los pintores. En este nuevo fervor, los grandes maestros de la Europa católica coincidieron con los pintores del otro lado de la barrera política, los grandes artistas de los Países Bajos protestantes.

Pieter van Laar
Taberna de artistas con caricaturas en las paredes, en la Roma del siglo XVII, h. 1625-1639.

Dibujo; plumilla, tinta y aguada sobre papel, 20,3 × 25,8 cm; Gabinete de Estampas del Museo Nacional, Berlín.

20

EL ESPEJO DE LA NATURALEZA

Holanda, siglo XVII

La división de Europa en campo católico y campo protestante afectó al arte incluso de pequeñas naciones como los Países Bajos. El sur de ellos, que hoy denominamos Bélgica, permanecía católico, y ya hemos visto cómo Rubens recibió innumerables encargos de iglesias, príncipes y reyes para pintar grandes lienzos que exaltasen su poder. Las provincias del norte de los Países Bajos se levantaron contra sus católicos dominadores, los españoles, y la mayoría de los habitantes de sus ricas ciudades mercantiles abrazaron el protestantismo. Los gustos de estos mercaderes protestantes de Holanda eran muy distintos de los que prevalecieron al otro lado de la barrera. Esos hombres eran algo semejantes, en cuanto a sus puntos de vista, a los puritanos ingleses: devotos, trabajadores, lentos, poco aficionados en su mayoría a la pompa exuberante de los meridionales. Aunque sus puntos de vista se dulcificaron al aumentar su seguridad y su riqueza, estos burgueses flamencos del siglo XVII nunca aceptaron por completo el estilo barroco que dominó en la Europa católica. Incluso en arquitectura prefirieron una cierta sobriedad. Cuando a mediados del siglo XVII, en el momento culminante del triunfo holandés, los ciudadanos de Amsterdam decidieron erigir una gran casa consistorial que reflejara el orgullo y la consecución del renacimiento de su nación, eligieron un modelo que, en toda su magnificencia, pareciese sencillo de líneas y sobrio de decoración (ilustración 268).

Hemos visto que las consecuencias de la victoria del protestantismo fueron aún más señaladas en pintura (pág. 374). Sabemos que la catástrofe fue tan grande que tanto en Inglaterra como en Alemania, donde las artes florecieron en tan alto grado como en otros lugares durante el medievo, la profesión de pintor o de escultor dejó de atraer a los ingenios nativos. Recordemos que en los Países Bajos, donde la tradición de la buena artesanía era tan sólida, los pintores tuvieron que ceñirse a ciertas ramas de su arte que no pudieran provocar ninguna objeción de carácter religioso.

La más importante de todas esas ramas que podían tener continuidad en la comunidad protestante fue, como Holbein advirtió en su día, la pintura de retratos. Muchos comerciantes enriquecidos desearon transmitir su semblante a la posteridad; muchos burgueses de calidad, que habían sido elegidos regidores o burgomaestres, quisieron verse retratados con la insignia de su cargo.

268

Jakob van Campen
Palacio Real (antiguo Ayuntamiento), Amsterdam, 1648.

Ayuntamiento holandés del siglo XVII.

Además, existieron muchas asociaciones locales y muchas juntas administrativas, de gran importancia en la vida de las ciudades holandesas, que siguieron la loable costumbre de poseer sus retratos de grupo destinados a las salas de juntas y lugares de reunión de sus venerables asambleas. Un artista cuyo estilo agradase a este público podía, por consiguiente, confiar en obtener seguros ingresos. Sin embargo, cuando su estilo dejase de estar de moda se encararía con la ruina.

El primer maestro destacado de la Holanda libre, Frans Hals (1580?-1666), se vio obligado a llevar una precaria existencia de esta índole. Hals perteneció a la misma generacion de Rubens; sus padres habían abandonado el sur por ser protestantes, estableciéndose en la próspera ciudad holandesa de Haarlem. Sabemos poco acerca de su vida, salvo que frecuentemente le debía dinero al panadero y al zapatero; ya viejo —vivió alrededor de ochenta años—, le fue asegurada

una pequeña asignación a cargo del asilo municipal, a cuya junta de gobierno había retratado algunos años atrás.

La ilustración 269, que data casi del comienzo de su oficio, muestra la brillantez y originalidad con que se enfrentaba a este tipo de tarea. Los ciudadanos de las ciudades orgullosamente independientes de los Países Bajos tenían que hacer turnos para servir en la milicia, normalmente bajo el mando de los habitantes más prósperos. Era costumbre en la ciudad de Haarlem honrar a los oficiales de estas unidades tras la finalización de sus deberes con un banquete suntuoso, y con un cuadro enorme. Desde luego, no tenía que ser fácil para un artista plasmar la fisonomía de tantos hombres dentro de un marco único sin que el resultado pareciera rígido o artificial, como había sucedido en anteriores intentos.

Hals comprendió desde el principio cómo transmitir el espíritu de alegría de la ocasión y cómo insuflar vida a un grupo tan ceremonioso sin dejar de lado el propósito de mostrar a cada uno de los doce miembros presentes tan convincentemente que nos da la sensación de haberlos conocido: desde el corpulento coronel que preside la cabecera de la mesa, levantando la copa, hasta el joven abanderado en el lado opuesto, a quien ni siquiera le han asignado un asiento, pero que mira orgullosamente fuera del cuadro como si quisiera que admirásemos su espléndido traje.

269

Frans Hals
Banquete de los oficiales de la Compañía de Milicianos de San Jorge, 1616.

Óleo sobre lienzo, 175 × 324 cm; Museo Frans Hals, Haarlem.

Es posible que aún podamos contemplar mejor la maestría de Hals si miramos uno de los muchos retratos individuales que tan poco dinero le aportaron, a él y a su familia (ilustración 270). Comparado con los anteriores, éste casi parece una instantánea; diríamos que conocemos a este Pieter van den Broecke, un verdadero mercader aventurero del siglo XVII. Pensemos en el cuadro de Holbein de sir Richard Southwell (pág. 377, ilustración 242), pintado aún no hacía un siglo, o incluso en los retratos de Rubens, Van Dyck o Velázquez realizados en aquella misma época en la Europa católica; con toda su vivacidad y su verosimilitud, se nota que los pintores han puesto el mayor cuidado en disponer la actitud del modelo para que refleje la idea de una cuna aristocrática y unos modales refinados. Los retratos de Hals nos dan la impresión de que el pintor ha cazado a su modelo en un momento característico y lo ha fijado para siempre sobre la tela. Nos resulta difícil imaginar lo atrevidos y libres que estos cuadros debieron parecer al público de su tiempo. El mismo sistema de Frans Hals en el manejo de los colores y del pincel sugiere que apresó rápidamente una impresión fugaz. Los retratos anteriores a Hals están pintados con visible paciencia; a menudo advertimos que el modelo debió posar muchas sesiones, mientras el pintor registraba cuidadosamente detalle sobre detalle. Hals nunca dejó que se fatigara. Nos parece presenciar su ágil y diestro manejo del pincel por medio del cual evoca la imagen de los cabellos enmarañados, o de una manga fruncida, con unos cuantos toques de luz y de sombra. Naturalmente, la impresión que Hals nos produce, la sensación de una rápida imagen casual del modelo, en un movimiento y una actitud característicos, nunca podría haberse conseguido sin un esfuerzo previo muy calculado. Lo que parece al pronto un dejarse llevar por la inspiración del momento constituye, en realidad, el resultado de unos efectos previstos cuidadosamente. Aunque el retrato no es simétrico como muchos de los anteriores a Frans Hals, no está desequilibrado. Al igual que otros maestros del período barroco, Hals supo cómo conseguir la impresión de equilibrio sin aparentar seguir norma alguna.

270

Frans Hals
Pieter van den Broecke,
h. 1633.

Óleo sobre lienzo, 71,2 × 61 cm; legado Iveagh, Kenwood, Londres.

Los pintores de la Holanda protestante que no sentían inclinación por el retrato, o no poseían talento para el mismo, tuvieron que renunciar a la idea de confiar principalmente en los encargos. A diferencia de los maestros del medievo y del Renacimiento, tuvieron que pintar primero sus cuadros y tratar de venderlos después. Ahora nos hallamos tan habituados a este estado de cosas, damos tan por supuesto que un artista es un hombre pintando continuamente en su estudio atestado de cuadros, tratando desesperadamente de venderlos, que apenas podemos imaginar el cambio que esta actitud trajo consigo. En cierto aspecto, posiblemente se sintieron contentos los artistas de quitarse de encima a los clientes, que se entrometían en su obra y que, en ocasiones, pudieron hasta desvirtuarla. Pero esta libertad se pagó cara, pues en lugar de habérselas con un cliente determinado, el artista tuvo que enfrentarse ahora

271

Simon de Vlieger
Holandeses guerreros y diversos barcos al viento, h. 1640-1645.
Óleo sobre tabla, 41,2 × 54,8 cm; National Gallery, Londres.

con un señor más tiránico aún: el público comprador. Ya no le quedaba más que una opción: o acudir a la plaza del mercado y a la feria pública, haciendo baratillo de su mercancía, o ponerse a merced de los intermediarios, negociantes en cuadros que le aliviaban de esta carga, pero que deseaban comprar lo mejor posible para poder vender con mayor provecho. Además, la competencia era muy dura; existían muchos artistas en cada ciudad holandesa exhibiendo sus cuadros en tenderetes, y la única posibilidad para los maestros menores de adquirir reputación residía en especializarse en alguna rama o género especial de pintura. Entonces, al igual que ahora, el público quería saber lo que compraba. Una vez que un pintor se había hecho un nombre como maestro en los cuadros de batalla, eran éstos los que tenía más probabilidades de vender. Si había adquirido éxito con paisajes a la luz de la luna, lo mejor que podía hacer era no moverse de ahí y continuar pintando tales paisajes. Así ocurrió que la tendencia a la especialización, que había comenzado en los países del norte en el siglo XVI (pág. 381), se llevó aún a mayores extremos en el XVII. Algunos de los pintores más débiles se sintieron satisfechos de volver al mismo género de pintura una y otra vez. Ciertamente, al proceder así llevaban en ocasiones su oficio a un grado de perfección que nos obliga a admirarles. Estos especialistas lo eran de verdad; los pintores de peces sabían cómo representar los plateados matices de las escamas húmedas con tanto virtuosismo que haría enrojecer a muchos maestros de mayores vuelos; y los pintores de marinas no sólo llegaron a despuntar en la representación de olas y nubes, sino que fueron tan expertos en plasmar los barcos y sus arboladuras que sus cuadros son considerados aún como valiosos documentos históricos de la época de la expansión naval británica y holandesa. La ilustración 271 muestra un cuadro de uno de los más antiguos especialistas en marinas, Simon de Vlieger (1601-1653); demuéstrase en él cómo los artistas holandeses podían reflejar la atmósfera del mar con medios maravillosamente sencillos y modestos. Estos holandeses fueron los primeros en la historia del arte en descubrir la belleza del cielo. No necesitaron recurrir a nada dramático o impresionante para que

272

Jan van Goyen
Molino de viento junto a un río, 1642.
Óleo sobre tabla, 25,2 × 34 cm; National Gallery, Londres.

sus cuadros estuvieran llenos de interés; simplemente representaron un aspecto del mundo tal como se les aparecía, y descubrieron que podía hacerse con él un cuadro tan atractivo e interesante como pudiera serlo cualquier ilustración de un suceso heroico o de un tema ameno.

Uno de los primeros de estos descubridores fue Jan van Goyen (1596-1656), de La Haya, que perteneció aproximadamente a la misma generación que el paisajista Claude Lorrain. Es interesante comparar uno de los famosos paisajes de este último (pág. 396, ilustración 255), una visión nostálgica de una tierra de belleza apacible, con el sencillo y sincero cuadro de Jan van Goyen (ilustración 272). Las diferencias son demasiado evidentes como para que sea necesario esforzarse en subrayarlas. En lugar de templos elevados, el holandés pintó un molino de viento familiar; en vez de atractivos parajes, un espacio cualquiera de su país natal; pero Van Goyen supo cómo transformar la escena corriente en una visión de sosegada belleza: transfigura los temas familiares y conduce nuestros ojos hasta la brumosa lejanía, de modo que nos parece hallarnos en una altura dominante contemplando un ámbito a la luz del atardecer. Hemos visto cómo las creaciones de Claude Lorrain llegaron a adueñarse de tal modo de la imaginación de sus admiradores en Inglaterra

que éstos trataron de transformar lugares verdaderos de su país conformándolos a esas creaciones del pintor. De un paisaje o un jardín que les hacía recordar a Claude Lorrain decían que era pintoresco, esto es, semejante a una pintura, a un cuadro. Desde entonces nos hemos acostumbrado a aplicar esta palabra no sólo a los castillos en ruinas y a las puestas de sol, sino también a cosas tan sencillas como las lanchas de los pescadores y los molinos de viento; pensándolo bien, lo hacemos así porque estas cosas nos recuerdan cuadros, no de Claude Lorrain, sino de maestros como Vlieger o Van Goyen, pues fueron ellos quienes nos enseñaron a ver lo pintoresco en una escena corriente. Muchos de los que pasean por la campiña deleitándose en la contemplación pueden deber ese deleite, sin saberlo, a aquellos humildes maestros que por vez primera abrieron nuestros ojos a las sencillas bellezas naturales.

El pintor más importante de Holanda, y uno de los mayores que han existido, fue Rembrandt van Rijn (1606-1669), que perteneció a una generación posterior a Frans Hals y Rubens y fue siete años más joven que Van Dyck y Velázquez. Rembrandt no anotó sus observaciones, al modo de Leonardo y Durero; no fue un genio admirado como Miguel Ángel, cuyos dichos se transmitieron a la posteridad; no fue un corresponsal diplomático como Rubens, quien intercambiaba ideas con los principales eruditos de su tiempo. Y sin embargo, nos parece que conociéramos a Rembrandt acaso más íntimamente que a ninguno de esos grandes maestros, porque nos dejó un asombroso registro de su vida, desde cuando era un maestro al que el éxito sonreía, elegante casi, hasta su solitaria vejez, cuando su rostro reflejó la tragedia de la bancarrota y la inquebrantable voluntad de un hombre verdaderamente grande. Estos retratos componen una autobiografía única.

273

Rembrandt van Rijn
Autorretrato, h. 1655-1658.
Óleo sobre tabla, 49,2 × 41 cm; Museo de Arte Histórico, Viena.

Rembrandt nació en 1606, hijo de un acomodado molinero de la ciudad universitaria de Leiden. Se matriculó en la universidad, pero pronto abandonó sus estudios para hacerse pintor. Algunas de sus primeras obras fueron grandemente apreciadas por los eruditos contemporáneos, y a la edad de veinticinco años Rembrandt dejaba Leiden por el opulento centro comercial de Amsterdam; allí hizo una rápida carrera como pintor de retratos, se casó con una muchacha rica, compró una casa, coleccionó obras artísticas y curiosas y trabajó incesantemente. Cuando en 1642 murió su primera mujer, ésta le dejó una fortuna considerable; pero la popularidad de Rembrandt entre el público decreció, empezó a crearse deudas, y, catorce años después, sus acreedores vendieron su casa y subastaron su colección. Sólo la ayuda de su segunda mujer y de su hijo le salvó de la ruina total. Éstos llegaron a un arreglo mediante el cual él se convertía formalmente en empleado de su empresa de comercio de arte, y fue como tal que pintó sus últimas grandes obras maestras. Pero estos fieles compañeros murieron antes que él, y cuando su vida se extinguió en 1669, no dejó más bienes que algunos vestidos y sus utensilios de pintor. La ilustración 273 nos muestra el rostro de Rembrandt en los últimos años de su vida. No era un bello ros-

274

Rembrandt van Rijn
Jan Six, 1654.

Óleo sobre lienzo, 112 × 102 cm; colección Six, Amsterdam.

tro, y Rembrandt no trató nunca, ciertamente, de disimular su fealdad; se contempló con absoluta sinceridad en un espejo; y a esta misma sinceridad se debe el que dejemos de preocuparnos en seguida de la belleza o del aspecto exterior. Es éste el rostro de un verdadero ser humano; no hay en él el menor rastro de pose ni de vanidad, sino solamente la penetrante mirada de un pintor que escruta sus propias facciones, siempre dispuesto a aprender más y más acerca de los secretos del rostro humano. Sin esta comprensión profunda, Rembrandt no podría haber creado sus grandes retratos, tales como el de su mecenas y amigo Jan Six, quien más tarde llegó a ser burgomaestre de Amsterdam (ilustración

275

Rembrandt van Rijn
Parábola del siervo sin entrañas, h. 1655.

Caña y tinta sepia sobre papel, 17,3 × 21,8 cm; Museo del Louvre, París.

274). Es casi injusto compararlo con el vívido retrato de Frans Hals, pues donde Hals nos proporciona algo parecido a una instantánea convincente, Rembrandt siempre parece mostrarnos a la persona en su totalidad. Al igual que Hals, gustaba de su virtuosismo, la pericia con que podía sugerir el lustre de un galón dorado o el juego de luz en los cuellos. Reivindicó para el artista el derecho de dar un cuadro por acabado «cuando hubiese logrado su propósito», según sus propias palabras; y de este modo, dejó la mano enguantada meramente abocetada. Pero todo esto sólo contribuye a aumentar la sensación de vida que emana de su figura. Nos da la impresión de que conocemos a este hombre. Hemos visto otros retratos de grandes maestros, memorables por el modo de sintetizar el carácter de la persona, pero hasta los más sobresalientes de ellos pueden parecernos personajes de ficción o actores en un escenario; son imponentes y convincentes, mas percibimos que sólo pueden representar un aspecto de la complejidad del ser humano. Ni siquiera Mona Lisa puede haber estado sonriendo siempre. Pero en los retratos de Rembrandt nos sentimos frente a verdaderos seres humanos, con todas sus trágicas flaquezas y todos sus sufrimientos. Sus ojos fijos y penetrantes parecen mirar dentro del corazón humano.

Me doy cuenta de que una expresión semejante puede juzgarse sentimental, pero no conozco otra manera de describir el casi portentoso conocimiento que parece haber poseído Rembrandt de lo que los griegos denominaron «los movimientos del alma» (pág. 94). Al igual que Shakespeare, se diría que fue capaz de introducirse bajo la piel de todos los tipos de hombres, y de saber cómo se habrían conducido en una situación determinada. Esta cualidad hace de las ilustraciones de escenas bíblicas realizadas por Rembrandt algo muy distinto de todo lo que anteriormente se había hecho. En tanto que devoto protestante, Rembrandt hubo de haber leído la Biblia una y otra vez, penetrando en el espíritu de sus episodios e intentando representar exactamente cada situación en la forma en que debió producirse y en la manera de aparecer y de reaccionar todos los personajes en tal momento. La ilustración 275 ofrece un dibujo en el que

Rembrandt ilustró la parábola del siervo sin entrañas (Mateo 18, 23-35). No hace falta explicar el dibujo, pues éste lo hace por sí mismo. Vemos a un señor en el día del ajuste de cuentas, con su administrador examinando las deudas del siervo en el libro mayor. Vemos, por la actitud en que está el siervo, con su cabeza inclinada y con la mano rebuscando en el bolsillo, que no puede pagar. Las relaciones de los tres personajes entre sí, el atareado administrador, el grave señor y el siervo culpable, están captadas con sólo unos cuantos trazos de pluma.

Rembrandt apenas necesitó movimientos y actitudes para expresar el sentido íntimo de la escena; nunca es teatral. La ilustración 276 muestra uno de sus cuadros en el que representó otro tema de la Biblia, que seguramente no fue tratado nunca anteriormente: es la reconciliación entre el rey David y su hijo réprobo Absalón. Cuando Rembrandt leía la Biblia y trataba de ver a los reyes y patriarcas de Tierra Santa con los ojos de su mente, pensaba en los orientales que había visto en el activo puerto de Amsterdam. Por ello vistió a David como un turco o un indio, con un gran turbante, y dio a Absalón un alfanje por espada. Sus ojos de pintor se sentían atraídos por la magnificencia de esos trajes y por la ocasión que le proporcionaban de mostrar el juego de la luz sobre los preciados tejidos, así como el centelleo del oro y de las joyas. Podemos observar que Rembrandt fue tan gran maestro en la evocación de los efectos de esas resplandecientes calidades como Rubens o Velázquez, aunque empleó colores menos brillantes que los usados por ellos. La primera impresión que producen muchos de sus cuadros es la de una coloración parda oscura; pero estas tonalidades profundas comunican más vigor todavía a los contrastes de unos pocos matices claros y brillantes. El resultado es que la luz, en algunos cuadros de Rembrandt, parece casi cegadora; pero Rembrandt nunca empleó esos mágicos efectos de luz y sombra por sí mismos, sino para aumentar la intensidad de una escena. ¿Qué puede ser más emotivo que la actitud del joven príncipe bajo su orgulloso atavío, ocultando el rostro en el pecho de su padre, o que el rey David en su serena y penosa aceptación del sometimiento de su hijo? Aunque no vemos el rostro de Absalón, «sentimos» la expresión que ha de tener.

276

Rembrandt van Rijn
La reconciliación de David y Absalón, 1642.

Óleo sobre tabla, 73 × 61,5 cm; Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Al igual que Durero anteriormente, Rembrandt fue extraordinario no sólo como pintor sino también como grabador. La técnica que empleó no fue ya la del grabado en madera o en cobre (págs. 282-283), sino un procedimiento que le permitió trabajar con mayor libertad y rapidez que las consentidas por el buril. Esta técnica se denomina aguafuerte; los principios en que se basa son muy sencillos: en lugar de hacer laboriosas incisiones en la plancha, el artista cubre ésta con barniz y dibuja sobre él con una aguja. En los trazos de la aguja desaparece el barniz y la lámina queda al descubierto; y ya lo único que hay que hacer es introducir esta última en un ácido que atacará las partes libres de barniz, convirtiendo de este modo el dibujo en un aguafuerte. Después, el

aguafuerte puede imprimirse como otro grabado cualquiera. El único medio de distinguir un aguafuerte de una punta seca es considerar atentamente el carácter de las líneas. Existe una diferencia visible entre el lento y laborioso trabajo del buril y el libre y desembarazado movimiento de la aguja en el aguafuerte. La ilustración 277 muestra uno de los aguafuertes de Rembrandt, otra escena bíblica: el Cristo predica entre pobres y humildes agrupados a su alrededor para oírle. Esta vez Rembrandt buscó dos modelos en su propia ciudad. Durante largo tiempo vivió en el barrio judío de Amsterdam y estudió el aspecto y los trajes de los hebreos para introducirlos en sus escenas religiosas. Aquí están ellos en tropel, de pie o sentados, unos extasiados oyendo, otros meditando las palabras del Cristo, y alguno más, como el obeso personaje del fondo, tal vez escandalizado por el ataque del Cristo contra los fariseos. Quienes están acostumbrados a los hermosos personajes del arte italiano se horrorizan cuando ven por vez primera los cuadros de Rembrandt, porque éste no parece haberse preocupado en absoluto de la belleza, y ni siquiera de haber tenido que huir de la fealdad sin ambages. En cierto sentido, esto es verdad. Al igual que otros artistas de la época, Rembrandt asimiló el mensaje de Caravaggio, cuya obra conoció a través de los holandeses que cayeron bajo su influjo. Como Caravaggio, estimó la verdad y la sinceridad por encima de la belleza y la armonía. El Cristo predicó entre pobres, hambrientos y tristes, y la pobreza, el hambre y las lágrimas no son bellas. Claro está que mucho depende de lo que nosotros consideremos belleza. Un niño a menudo encuentra más bella la bondadosa y arrugada cara de su abuela que las perfectas facciones de una estrella de cine, y ¿por qué no ha de serlo? Del mismo modo, puede decirse que el macilento anciano del rincón de la derecha del aguafuerte, agachado con una mano delante de la cara, mirando hacia arriba completamente absorto, es una de las figuras más hermosas que se hayan dibujado nunca. Pero quizá no importen demasiado las palabras que nosotros empleemos para expresar nuestra admiración.

277

Rembrandt van Rijn
Cristo predicando, h. 1652.
Aguafuerte, 15,5 × 20,7 cm.

El procedimiento tan poco convencional de Rembrandt nos hace a veces olvidar cuánta habilidad y sabiduría artística empleó en la distribución de sus grupos. Nada más cuidadosamente equilibrado que la multitud que forma un círculo en torno al Cristo y que, sin embargo, permanece a una respetable distancia. En este arte de distribuir una muchedumbre en grupos aparentemente casuales, pero perfectamente armónicos, Rembrandt debió mucho a la tradición del arte italiano que en modo alguno desdeñó. Nada estaría más lejos de la verdad que suponer que este gran maestro fue un rebelde aislado, cuya magnitud no fue reconocida en la Europa de su tiempo. Es cierto que su popularidad como pintor de retratos disminuyó cuando su arte se volvió más profundo y libre de compromisos. Pero cualesquiera que fueren las causas de su tragedia personal y de su hundimiento, su fama como artista fue muy grande. La verdadera tragedia, entonces como ahora, es que la fama por sí sola no es suficiente para ganarse la vida.

278

Jan Steen
El bautizo, 1664.
Óleo sobre lienzo, 88,9 × 108,6 cm; colección Wallace, Londres.

La figura de Rembrandt es tan importante en todas las ramas del arte holandés que ningún otro pintor de la misma época puede comparársele. Esto no quiere decir, no obstante, que no existieran muchos maestros en los Países Bajos protestantes que no merezcan ser estudiados y tenidos en cuenta por derecho propio. Muchos de ellos siguieron la tradición del arte nórdico al reproducir la vida en cuadros alegres y llenos de espontaneidad. Recordemos que esta tradición retrocede a ejemplos como las miniaturas medievales de las páginas 211, ilustración 140, y 274, ilustración 177. Recordemos también cómo fue reemprendida por Bruegel (pág. 382, ilustración 246), quien desplegó su habilidad de pintor y su conocimiento de la naturaleza humana en escenas con gracejo de la vida campesina. El artista del siglo XVII que llevó este género a la perfección fue Jan Steen (1626-1679), yerno de Jan van Goyen. Al igual que muchos otros artistas de su época, Steen no podía vivir solamente de sus pinceles, por lo que tuvo una posada para ganar dinero. Casi podemos imaginar lo que esto último le complacería, ya que le proporcionaba ocasión de contemplar a la gente en sus algazaras y de aumentar su caudal de tipos humorísticos. La ilustración 278 muestra una alegre escena de la vida popular: un bautizo. Vemos una confortable estancia con una alcoba para el lecho en el que yace la madre, mientras

parientes y amigos rodean al padre que sostiene al niño. Merece la pena observar los diversos tipos y expresiones de alegría, pero una vez que hayamos examinado todos los pormenores, no debemos dejar de admirar la destreza con que ha encajado el artista los incidentes varios dentro del cuadro. La figura del primer término, vista de espaldas, es un maravilloso trozo de pintura cuyo alegre colorido posee una viveza y una densidad que no pueden olvidarse fácilmente cuando se ha visto el original.

A menudo se asocia el arte holandés del siglo XVII a esta sensación de goce vital que hallamos en los cuadros de Jan Steen; pero existieron otros artistas en Holanda que representan una actitud muy distinta, mucho más cercana al espíritu de Rembrandt. El ejemplo más sobresaliente es el de otro especialista, el pintor de paisajes Jacob van Ruisdael (1628?-1682). Ruisdael tenía aproximadamente la misma edad que Jan Steen, lo que quiere decir que perteneció a la segunda generación de grandes pintores holandeses. Cuando se formó este artista, las obras de Jan van Goyen e incluso las de Rembrandt eran famosas ya, y, por lo tanto, pudieron influir sobre sus gustos y su elección de temas. Durante la primera mitad de su vida vivió en la hermosa ciudad de Haarlem, separada del mar por una serie de dunas pobladas de árboles. Ruisdael se complació en estudiar los efectos de la luz y la sombra sobre los añosos árboles de esa comarca, especializándose más y más en las escenas de bosques pintorescos (ilustración 279). Llegó a convertirse en un maestro pintando nubes oscuras y aborrascadas, luces de atardecer, cuando crecen las sombras, precipitados arroyos y castillos en

279

Jacob van Ruisdael
Estanque rodeado de árboles, h. 1665-1670.

Óleo sobre lienzo, 107,5 × 143 cm; National Gallery, Londres.

ruinas; en suma, fue él quien descubrió la poesía de los paisajes nórdicos, de la misma manera que Claude Lorrain había descubierto la belleza de los parajes italianos. Quizá ningún artista anterior a él consiguiera expresar en tan alto grado sus propios sentimientos y emociones a través de su reflejo en la naturaleza.

Al dar a este capítulo el título de «El espejo de la naturaleza» no sólo he querido decir que el arte holandés aprendió a reproducir la naturaleza tan fielmente como un espejo. Ni el arte ni la naturaleza son tan pulidos y fríos como un cristal. La naturaleza reflejada por el arte siempre transmite el espíritu propio del artista, sus predilecciones, sus gustos y, por tanto, sus emociones. Es este hecho, por encima de todo, el que hace tan interesante la rama más especializada del arte holandés: la de las naturalezas muertas. Estas naturalezas muertas acostumbran presentar hermosas vasijas llenas de vino y frutos apetitosos, u otras golosinas depositadas de manera incitante sobre delicadas porcelanas. Eran cuadros que encajaban muy bien en un comedor, por lo que era seguro encontrar quien los adquiriese. Pero no son meras evocaciones de las delicias de la mesa; en semejantes naturalezas muertas, los artistas podían situar libremente cualquier objeto que les gustara pintar y colocarlo junto con otros sobre la mesa de acuerdo con su fantasía. Así, tales cuadros se convirtieron en un maravilloso campo de experimentación respecto a los problemas específicos de los pintores. Willem Kalf (1619-1693), por ejemplo, se complació en estudiar de qué modo se refleja y quiebra la luz sobre un cristal coloreado; estudió los contrastes y las armonías de los colores y las calidades, y trató de conseguir combinaciones siempre nuevas entre alfombras persas, porcelanas centelleantes, frutos de vivos colores y metales bruñidos (ilustración 280). Sin saberlo, estos especialistas comenzaron a revelar que el tema de un cuadro es mucho menos importante de lo que se había creído; del mismo modo que palabras triviales pueden proporcionar el texto para una bella canción, objetos vulgares podían componer un cuadro perfecto.

280

Willem Kalf
Naturaleza muerta con langosta, cuerno y copas
(cuerno del Gremio de Arqueros de San Sebastián), h. 1653.
Óleo sobre lienzo, 86,4 × 102,2 cm; National Gallery, Londres.

Esta observación puede parecer un tanto extraña cuando acabo de destacar la importancia de los temas en los cuadros de Rembrandt. Pero realmente no creo que en ello exista contradicción. Un compositor que pone música, no a un texto trivial, sino a un gran poema, se propone hacernos comprender éste tanto como su musical interpretación. Del mismo modo, el pintor que plasma una escena bíblica quiere hacernos comprender esto tanto como su manera de concebirla. Pero al igual que existe una música excelente sin palabras, existen grandes cuadros sin temas de importancia. Hacia este descubrimiento se encaminaron los artistas del siglo XVII cuando descubrieron la belleza pura del mundo visible (pág. 19, ilustración 4); y los especialistas holandeses que pasaron sus vidas pintando siempre el mismo tema terminaron por comprobar que el tema en sí era de importancia secundaria.

El más grande de estos maestros nació una generación después de Rembrandt. Fue Jan Vermeer van Delft (1632-1675), trabajador, al parecer, lento y

esmerado, que no pintó muchas obras en el curso de su vida, y pocas de las cuales representan escenas de gran importancia. La mayoría de sus cuadros presentan sencillas figuras en la habitación de alguna casa típicamente holandesa; en algunos no aparece sino una sola figura ocupada en una sencilla tarea casera, como, por ejemplo, una mujer vertiendo leche de una vasija a otra (ilustración 281). Con Vermeer, la pintura de género pierde el último vestigio de ilustración con gracejo. Sus cuadros son realmente composiciones de naturalezas muertas y seres humanos. Es difícil explicar las razones que hacen de un cuadro tan sencillo y humilde una de las mayores obras maestras de todos los tiempos; pero pocos de los que hayan tenido la suerte de contemplar el original dejarán de convenir conmigo en que ello tiene algo de milagroso. Uno de sus rasgos prodigiosos tal vez pueda ser descrito, aunque difícilmente explicado: cómo consigue Vermeer una perfecta y paciente precisión al captar las calidades, los colores y las formas sin que nunca el cuadro parezca trabajado y duro. Como un fotógrafo que de propio intento suaviza los contrastes demasiado fuertes de su fotografía sin deshacer las formas, Vermeer dulcifica los contornos y, no obstante, conserva la impresión de solidez y firmeza. Esta rara y excepcional combinación de precisión y suavidad es la que hace inolvidables sus cuadros mejores, que nos hacen ver con nueva mirada la sosegada belleza de una escena sencilla, dándonos una idea de lo que sintió el artista cuando contempló la luz filtrándose por la ventana y avivando el color de un pedazo de tela.

281

Jan Vermeer
La lechera, h. 1660.

Óleo sobre lienzo, 45,5 × 41 cm; Rijksmuseum, Amsterdam.

Pieter Bloot
Pintor pobre tiritando en su buhardilla, h. 1640.

Dibujo; tinta negra sobre pergamino, 17,7 × 15,5 cm; Museo Británico, Londres.

21

EL PODER Y LA GLORIA, I

Italia, segunda mitad del siglo XVII y siglo XVIII

Recordemos los principios del estilo barroco en obras de arte de finales del siglo XVI como la iglesia de los jesuitas de Della Porta (pág. 389, ilustración 250). Della Porta desdeñó las llamadas reglas de la arquitectura clásica para conseguir mayor variedad y más importantes efectos. Está en la naturaleza de las cosas que cuando el arte ha emprendido este camino deba proseguir por él. Si la variedad y los efectos llamativos son considerados importantes, cada artista que venga después tendrá que producir decoraciones más complicadas y concebir ideas más asombrosas para seguir causando gran impresión. Durante la primera mitad del siglo XVII, este proceso de ir acumulando más deslumbrantes y nuevas ideas a cada paso para los edificios y su ornamentación siguió avanzando en Italia, y hacia la mitad del siglo XVII el estilo que denominamos barroco adquirió su total desenvolvimiento.

La ilustración 282 muestra una típica iglesia barroca construida por el famoso arquitecto Francesco Borromini (1599-1667) y sus colaboradores. Es fácil de observar que incluso las formas adoptadas por Borromini son realmente renacentistas. Al igual que Della Porta, empleó la forma del frontis de un templo para enmarcar la puerta central, y, como él, repitió las pilastras a cada lado para conseguir un efecto de mayor riqueza. Pero en comparación con la fachada de Borromini, la de Della Porta casi parece contenida y severa. Borromini ya no se contentó con decorar una pared valiéndose de los órdenes tomados de la arquitectura clásica, sino que compuso su iglesia agrupando formas diferentes: la gran cúpula, las torres de los lados y la fachada. Y esta fachada está curvada como si se hubiera modelado en yeso. Contemplándola en detalle aún hallamos efectos más sorprendentes: el primer piso de las torres es cuadrado, pero el segundo circular, y la relación entre uno y otro se ha llevado a cabo mediante un extraño cornisamento, que horrorizaría a cualquier ortodoxo maestro de arquitectura, pero que cumple a la perfección el papel que le ha sido asignado. Los marcos de las puertas que flanquean la entrada principal son aún más sorprendentes. El modo en que el tímpano, encima de la puerta, está realizado para enmarcar una ventana oval, no tiene paralelo alguno en ningún edificio anterior. Las espirales y volutas del estilo barroco han llegado a dominar tanto en la estructura general como en los detalles decorativos. De edificios barrocos como éste de Borromini se ha dicho que son superabundantes en su ornamentación y teatrales. Ni el

21

EL PODER Y LA GLORIA, I

Italia, segunda mitad del siglo XVII y siglo XVIII

Recordemos los principios del estilo barroco en obras de arte de finales del siglo XVI como la iglesia de los jesuitas de Della Porta (pág. 389, ilustración 250). Della Porta desdeñó las llamadas reglas de la arquitectura clásica para conseguir mayor variedad y más importantes efectos. Está en la naturaleza de las cosas que cuando el arte ha emprendido este camino deba proseguir por él. Si la variedad y los efectos llamativos son considerados importantes, cada artista que venga después tendrá que producir decoraciones más complicadas y concebir ideas más asombrosas para seguir causando gran impresión. Durante la primera mitad del siglo XVII, este proceso de ir acumulando más deslumbrantes y nuevas ideas a cada paso para los edificios y su ornamentación siguió avanzando en Italia, y hacia la mitad del siglo XVII el estilo que denominamos barroco adquirió su total desenvolvimiento.

La ilustración 282 muestra una típica iglesia barroca construida por el famoso arquitecto Francesco Borromini (1599-1667) y sus colaboradores. Es fácil de observar que incluso las formas adoptadas por Borromini son realmente renacentistas. Al igual que Della Porta, empleó la forma del frontis de un templo para enmarcar la puerta central, y, como él, repitió las pilastras a cada lado para conseguir un efecto de mayor riqueza. Pero en comparación con la fachada de Borromini, la de Della Porta casi parece contenida y severa. Borromini ya no se contentó con decorar una pared valiéndose de los órdenes tomados de la arquitectura clásica, sino que compuso su iglesia agrupando formas diferentes: la gran cúpula, las torres de los lados y la fachada. Y esta fachada está curvada como si se hubiera modelado en yeso. Contemplándola en detalle aún hallamos efectos más sorprendentes: el primer piso de las torres es cuadrado, pero el segundo circular, y la relación entre uno y otro se ha llevado a cabo mediante un extraño cornisamento, que horrorizaría a cualquier ortodoxo maestro de arquitectura, pero que cumple a la perfección el papel que le ha sido asignado. Los marcos de las puertas que flanquean la entrada principal son aún más sorprendentes. El modo en que el tímpano, encima de la puerta, está realizado para enmarcar una ventana oval, no tiene paralelo alguno en ningún edificio anterior. Las espirales y volutas del estilo barroco han llegado a dominar tanto en la estructura general como en los detalles decorativos. De edificios barrocos como éste de Borromini se ha dicho que son superabundantes en su ornamentación y teatrales. Ni el

282

Francesco Borromini y Carlo Rainaldi
Iglesia de Santa Agnese, Piazza Navona, Roma, 1653.

Iglesia del alto barroco romano.

propio Borromini hubiera podido comprender que se le hiciera un cargo semejante; él se propuso construir una iglesia que pareciese fastuosa y que fuera un edificio lleno de esplendor y movimiento. Si la finalidad del teatro es deleitarnos con la visión de un mundo maravilloso de luz y fastuosidad, ¿por qué un artista que proyectara una iglesia no tendría perfecto derecho a ofrecernos una idea de pompa y magnificencia aún mayores para hacernos pensar en las de la mansión celeste?

Cuando ingresamos en estas iglesias comprendemos mejor cómo fueron empleadas en ellas deliberadamente la pompa y la ostentación de las piedras preciosas, el oro y el estuco para evocar una visión de la gloria celestial mucho más concreta que en las catedrales medievales. La ilustración 283 muestra el interior de la iglesia de Borromini. Para los que están acostumbrados a los interiores de las iglesias de los países nórdicos, esta fastuosidad deslumbradora puede parecer, dados nuestros gustos, demasiado mundana. Pero la Iglesia católica pensaba en aquella época de distinta manera; cuanto más predicaban los protestantes contra el

283

Francesco Borromini y Carlo Rainaldi
Interior de la iglesia de Santa Agnese, Piazza Navona, Roma, h. 1653.

aspecto externo de las iglesias, más afanosa se volvía la Iglesia romana en poner a su servicio las facultades de los artistas. Así, la Reforma y la exclusión de las imágenes y del culto a éstas, que influyeron con tanta frecuencia en el pasado sobre el desarrollo del arte, ejercieron también sus efectos indirectamente sobre el desarrollo del barroco. El orbe católico descubrió que el arte podía servir a la religión de un modo que iba más allá de la sencilla tarea que le había sido asignada al principio del medievo: la tarea de enseñar la doctrina a la gente que no sabía leer (pág. 135). También podía ayudar a persuadir y a convertir a aquellos que, acaso, habían leído demasiado. Arquitectos, pintores y escultores eran llamados para que transformaran las iglesias en grandes representaciones cuyo esplendor y aspecto casi obligaban a tomar una determinación. No son tanto los detalles lo que en esos interiores importa como el efecto general del conjunto. No podemos esperar comprenderlos, o juzgarlos correctamente, si no contemplándolos como marco para el ritual espléndido de la Iglesia romana, tal como lo hemos visto durante la misa mayor, cuando las velas se hallan encendidas en el altar, el aroma del incienso

invade las naves y los acordes del órgano y del coro nos transportan a un mundo distinto.

Este arte supremo de la decoración teatral fue principalmente desarrollado por un artista, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), perteneciente a la misma generación de Borromini, un año mayor que Van Dyck y Velázquez y ocho que Rembrandt. Tal como estos maestros, fue un consumado retratista. La ilustración 284 muestra su retrato de una joven, el cual posee toda la lozanía e independencia de las mejores obras de Bernini. Cuando la vi en el museo de Florencia, un rayo de sol caía sobre el busto y toda la figura parecía respirar y cobrar vida. Bernini captó una expresión momentánea que estamos seguros debió ser muy característica del modelo. En reproducir una expresión del rostro tal vez nadie haya superado a Bernini, quien hizo uso de esta facultad suya, como Rembrandt de su profundo conocimiento de la conducta humana, para conferir una forma visible a la experiencia religiosa.

284

Gian Lorenzo Bernini
Costanza Buonarelli, h. 1635.

Mármol, 72 cm de altura; Museo Nacional del Bargello, Florencia.

La ilustración 285 muestra un altar, obra también de Bernini, en una de las capillas laterales de una pequeña iglesia romana. Está dedicado a la española santa Teresa, una monja del siglo XVI que relató en un libro famoso sus místicas visiones; en él habla de un momento de éxtasis celestial en el cual un ángel le traspasó el corazón con una dorada flecha encendida produciéndole gran dolor y, a la par, un infinito deleite. Esta visión es la que Bernini se aventuró a representar. Aparece la santa conducida hacia el cielo sobre una nube, con raudales de luz que manan desde arriba en forma de rayos dorados. Vemos al ángel acercándose suavemente a ella, y a la santa desfallecida en éxtasis. El grupo está colocado de tal modo que parece flotar sin punto de apoyo en el espléndido marco que le proporciona el altar, recibiendo la luz de una ventana invisible que hay en la parte superior. El visitante nórdico tal vez se incline a encontrar en la disposición del conjunto, a primera vista, demasiadas reminiscencias de efectos teatrales, y, en el grupo, un exceso de emotividad. Naturalmente, esto es cuestión de gustos, acerca de la formación de los cuales es inútil discutir; pero si comprendemos que una obra de arte religioso, como el altar de Bernini, puede legítimamente emplearse para provocar sentimientos de fervorosa exaltación y de trans-

285

Gian Lorenzo Bernini
El éxtasis de santa Teresa, 1645-1652.

Mármol, 350 cm de altura; capilla Cornaro, iglesia de Santa Maria della Vittoria, Roma.

286

Detalle de la ilustración 285.

287

Giovanni Battista Gaulli
La adoración del santo nombre de Jesús, 1670-1683.

Fresco; artesonado de la iglesia de los jesuitas Il Gesù, Roma.

portes místicos, debemos admitir que Bernini logró este propósito de forma magistral. Dejó a un lado, deliberadamente, cualquier limitación para conducirnos a una cima de emotividad a la que nunca habían llegado los artistas. Si comparamos el rostro de su desfallecida santa con cualquier obra realizada en los siglos anteriores, encontraremos que ha logrado una intensidad en su expresión que nunca se había conseguido en el arte hasta entonces. Pasando de la ilustración 286 a la cabeza de Laocoonte (pág. 110, ilustración 69) o a la de *El esclavo moribundo,* de Miguel Ángel (pág. 313, ilustración 201), advertiremos la diferencia. Incluso la manera de proceder de Bernini en los ropajes fue en su época algo completamente nuevo; en lugar de dejarlos caer en grandes pliegues, a la tradicional manera clásica, los retorció y desmenuzó para incrementar el efecto de movimiento y agitación. En todos estos recursos fue prontamente imitado por toda Europa.

Si es cierto que esculturas como *El éxtasis de Santa Teresa,* de Bernini, sólo pueden ser juzgadas en el lugar para el que se realizaron, lo mismo sucede, y aun en mayor medida, con las decoraciones de las iglesias barrocas. La ilustración 287 muestra la decoración de un techo de la iglesia de los jesuitas en Roma pintada por un discípulo de Bernini, Giovanni Battista Gaulli (1639-1709). El artista quiso hacernos caer en la ilusión de que la bóveda de la iglesia se ha abierto y que estamos ingresando con la mirada en la gloria celestial. Esta idea ya la había tenido anteriormente Correggio (pág. 338, ilustración 217), pero los efectos conseguidos por Gaulli son muchísimo más teatrales. El tema es la adoración del nombre del Cristo como Jesús, que se halla inscrito con letras radiantes en el centro de su iglesia, estando rodeado por infinitas multitudes de queru-

bines, ángeles y santos que contemplan la luz con arrobamiento mientras legiones de demonios o ángeles caídos son expulsadas de la mansión celeste con ademanes de desesperación. La atestada escena parece romper el marco del techo, que se desborda con nubes llenas de santos y de pecadores cayendo hacia el interior de la iglesia. Al dejar que la pintura rompa así el marco, el artista deseaba confundirnos y abrumarnos, de modo que no sepamos ya qué es lo real y qué lo ilusorio. Una pintura como ésta carece de sentido fuera del lugar para el que fue realizada; quizá no sea por ello una coincidencia que, tras el completo desarrollo del estilo barroco, en el que todos los artistas colaboraron obteniendo algún efecto determinado, la pintura y la escultura, como artes independientes, decayeran en Italia y en toda la Europa católica.

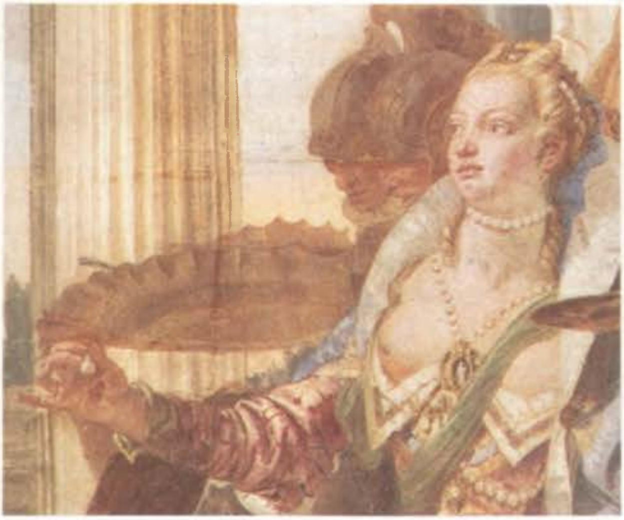
En el siglo XVIII, los artistas italianos fueron principalmente soberbios decoradores de interiores, famosos en toda Europa por su habilidad en los estucos y en sus grandes frescos, que podían transformar cualquier salón de un castillo o de un monasterio en el escenario propicio para un fastuoso espectáculo. Uno de los más famosos de estos maestros fue el veneciano Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), quien no solamente trabajó en Italia sino también en Alemania y España. La ilustración 288 muestra una parte de su decoración en un palacio de Venecia, realizada hacia 1750. Representa un tema que dio a Tiepolo todas las oportunidades de desplegar alegres colores y vestidos suntuosos: el banquete de Cleopatra. El asunto trata del festín que dio Marco Antonio en honor de la reina de Egipto, el cual tenía que ser el *nec plus ultra* de la fastuosidad; los platos más famosos se sucedieron uno tras otro en serie interminable; pero a la reina no le causaron impresión alguna, por lo que desafió a su orgulloso huésped diciéndole que ella lograría un plato mucho más costoso que cualquiera de los que él le había ofrecido: tomó una célebre perla de sus pendientes, la disolvió

288

Giovanni Battista Tiepolo
El banquete de Cleopatra, h. 1750.
Fresco: Palacio Labia, Venecia.

289

Detalle de la ilustración 288.



en vinagre y bebió el brebaje a continuación. En el fresco de Tiepolo vemos a Cleopatra mostrando la perla a Marco Antonio, mientras un sirviente negro le presenta una copa de cristal.

Frescos como éste debieron ser muy entretenidos de pintar y, al contemplarlos, resultan agradables de ver. Sin embargo, ante estos fuegos artificiales advertimos que poseen valores menos permanentes que las creaciones más sobrias de épocas anteriores. La gran edad del arte italiano estaba tocando a su fin.

Sólo en una rama de especialización el arte italiano creó nuevas concepciones a inicios del siglo XVIII. Ésta, muy característica, fue la pintura y grabado de panoramas. Los viajeros que desde toda Europa iban a Italia a admirar las glorias de sus pasadas grandezas, deseaban a menudo llevarse consigo algunos recuerdos. En Venecia, particularmente, cuyas perspectivas son tan fascinantes para el artista, se desarrolló una escuela de pintores que atendieron a tales demandas. La ilustración 290 muestra una vista de Venecia de uno de esos pintores, Francesco Guardi (1712-1793). Al igual que el fresco de Tiepolo, nos revela este cuadro que el arte veneciano no había perdido su sentido de la suntuosidad, de la luz y el color. Resulta interesante comparar las vistas del lago

290

Francesco Guardi
Vista de San Giorgio Maggiore, Venecia, h. 1775-1780.

Óleo sobre lienzo, 70,5 × 93,5 cm; colección Wallace, Londres.

veneciano realizadas por Guardi con las sobrias y fidedignas marinas de Simon de Vlieger (pág. 418, ilustración 271) pintadas un siglo antes. Advertimos que el espíritu del barroco, la afición al movimiento y a los efectos atrevidos, puede manifestarse incluso en una simple perspectiva de una ciudad. Guardi dominó por entero los efectos que habían sido estudiados por los pintores del siglo XVII; él supo que una vez que hemos conseguido la impresión general de un panorama, nos resulta sumamente fácil completarla y enriquecerla con pormenores que nosotros mismos le añadamos. Si observamos atentamente sus gondoleros, descubriremos con sorpresa que están hechos con unos cuantos toques de color hábilmente dispuestos; y sin embargo, si los miramos desde lejos, la ilusión de realidad es perfecta. La tradición de los descubrimientos barrocos, que vivió en estos últimos frutos del arte italiano, adquiriría nueva importancia en épocas subsiguientes.

P. L. Ghezzi
Expertos y anticuarios reunidos en Roma, 1725.
Dibujo; plumilla y tinta negra sobre papel. 27 × 39,5 cm; Galería Albertina, Viena.

22

EL PODER Y LA GLORIA, II

Francia, Alemania y Austria, final del siglo XVII y primera mitad del XVIII

No solamente la Iglesia católica descubrió el poder del arte para impresionar y abrumar. Los reyes y príncipes de la Europa del siglo XVII desearon igualmente ostentar su poderío e incrementar de este modo su influjo sobre el espíritu de las gentes. También ellos desearon aparecer como seres de otra condición, destinados a gobernar por derecho divino sobre el común de los mortales. Esto ha de aplicarse muy en particular al gobernante más poderoso de finales del siglo XVII, el rey Luis XIV de Francia, en cuyo programa político se insertó deliberadamente la ostentación y la magnificencia de la realeza. Seguramente no fue por casualidad por lo que Luis XIV invitó a Gian Lorenzo Bernini a que fuera a París para que colaborara en el proyecto de su palacio. Este grandioso proyecto nunca se llevó a cabo, pero otro de los palacios de Luis XIV se convirtió en el símbolo mismo de su inmenso poder. Fue este palacio el de Versalles, construido entre 1660 y 1680 (ilustración 291); pero es tan vasta su amplitud que ninguna fotografía puede dar una idea adecuada de su aspecto. No menos de 123 ventanas que miran al parque posee cada piso, y el propio parque, con sus árboles recortados, sus jarrones y estatuas (ilustración 292), y sus terrazas y estanques, comprende varios kilómetros de extensión.

El barroquismo del palacio de Versalles reside más en sus dilatadas proporciones que en sus detalles ornamentales. Sus arquitectos se propusieron principalmente agrupar las enormes masas del edificio en alas claramente visibles, dando a cada una de ellas un aspecto noble y grandioso. Acentuaron el centro del piso principal mediante una hilera de columnas jónicas, que sostienen una cornisa con una serie de estatuas en su parte superior, y flanquearon esta vistosa parte central con adornos de índole análoga. Con una simple combinación de formas renacentistas difícilmente hubieran conseguido romper la monotonía de tan vasta fachada, pero con ayuda de estatuas, hornacinas y trofeos lograron bastante variedad. En edificios como éste es donde, por consiguiente, puede apreciarse mejor la verdadera función y los propósitos de las formas barrocas. Si los que realizaron el proyecto de Versalles hubieran sido un poco más osados y hubiesen empleado medios menos normales para articular y agrupar las masas del enorme edificio, su éxito hubiera sido aún mayor.

Sólo en la generación siguiente fue asimilada del todo esta lección por los arquitectos de la época, pues las iglesias romanas y los castillos franceses de estilo

291

Louis Le Vau y Jules
Hardouin-Mansart
Palacio de Versalles,
cerca de París, 1655-
1682.

Palacio barroco.

292

Jardines de Versalles. El grupo de la derecha es una copia de *Laocoonte* (pág. 110, Ilustración 69).

barroco se apoderaron de la imaginación de los artistas en aquellos días. Cada príncipe del sur de Alemania deseaba poseer su propio Versalles; cada pequeño monasterio de Austria o de España quería competir con la impresionante magnificencia de las concepciones de Borromini y Bernini. El período que ronda 1700 es uno de los más grandes en arquitectura, y no sólo en ella. Esos castillos e iglesias no eran proyectados tan sólo como edificios, sino que todas las artes debían contribuir a lograr el efecto de un mundo artificial y fantástico. Ciudades enteras eran empleadas como escenarios, extensiones de terrenos se convertían en jardines, arroyos en cascadas; a los artistas se les dejaba rienda suelta para que hicieran planos siguiendo su sentir, así como para trasladar sus más insólitas visiones a la piedra y el estuco dorado. Con frecuencia se terminaba el dinero antes de que sus proyectos se convirtieran en realidad, pero cuando éstos llegaban a concluirse, en esta erupción de creaciones extravagantes, transformaban el aspecto de muchas ciudades y paisajes de la Europa católica. Particularmente en

293

Lucas von Hildebrandt
Alto Belvedere, Viena,
1720-1724.

294

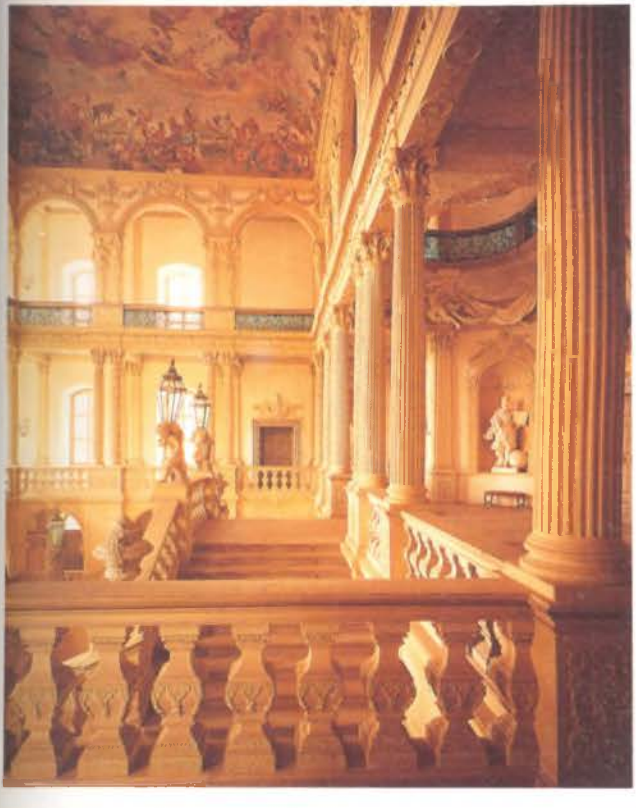
Lucas von
Hildebrandt
Alto Belvedere, hall de
entrada y escalinata,
Viena, 1720-1724.

Grabado del siglo
XVIII.

Austria, Bohemia y el sur de Alemania, las ideas del barroco italiano y francés se fusionaron en el estilo más osado y consistente. La ilustración 293 muestra el castillo que un arquitecto austriaco, Lucas von Hildebrandt (1668-1745), construyó en Viena para un aliado de los Marlborough, el príncipe Eugenio de Saboya. El castillo se yergue sobre una colina, y parece flotar brillantemente sobre un jardín con terrazas, fuentes y setos recortados. Hildebrandt agrupó el edificio en siete cuerpos distintos que recuerdan pabellones de jardín; el de la parte central, con cinco ventanas, sobresale flanqueado por otros dos ligeramente más bajos, y el grupo formado así se halla flanqueado a su vez por otros dos más bajos, al extremo de cada uno de los cuales se alzan dos pabellones en forma de torre que enmarcan todo el conjunto del edificio. El pabellón del centro y los dos laterales son los más ricamente adornados; el edificio, en su totalidad, constituye un intrincado esquema que, no obstante, resulta perfectamente nítido y preciso en su silueta. Esta nitidez no queda perjudicada por los adornos caprichosos y grotescos que Hildebrandt empleó en los pormenores de la decoración, las pilastras adelgazadas hacia la parte superior, los tímpanos quebrados y en espiral encima de las ventanas y las estatuas y los trofeos alineados sobre el tejado.

295

Lucas von Hildebrandt y Johann Dientzenhofer
Escalinata del castillo de Pommersfelden, Alemania, 1713-1714.



Solamente al ingresar en el edificio es cuando recibimos de golpe la impresión de este fantástico estilo decorativo. La ilustración 294 muestra el zaguán de entrada del palacio del príncipe Eugenio, y la ilustración 295, la escalera de un castillo alemán proyectado por Hildebrandt. No podemos hacer justicia a estos interiores si no tratamos de representárnoslos en un día en que el propietario diera una fiesta u ofreciera una recepción, cuando las lámparas estuvieran encendidas y las damas y caballeros, con los alegres y ostentosos atavíos de la época, subieran esos peldaños; en tal momento, el contraste entre las oscuras calles de entonces, llenas de lodo e inmundicias, y el mundo maravilloso y radiante de las mansiones de los nobles, debió ser abrumador.

Los edificios de la Iglesia hicieron uso de análogos efectos deslumbradores. La ilustración

296

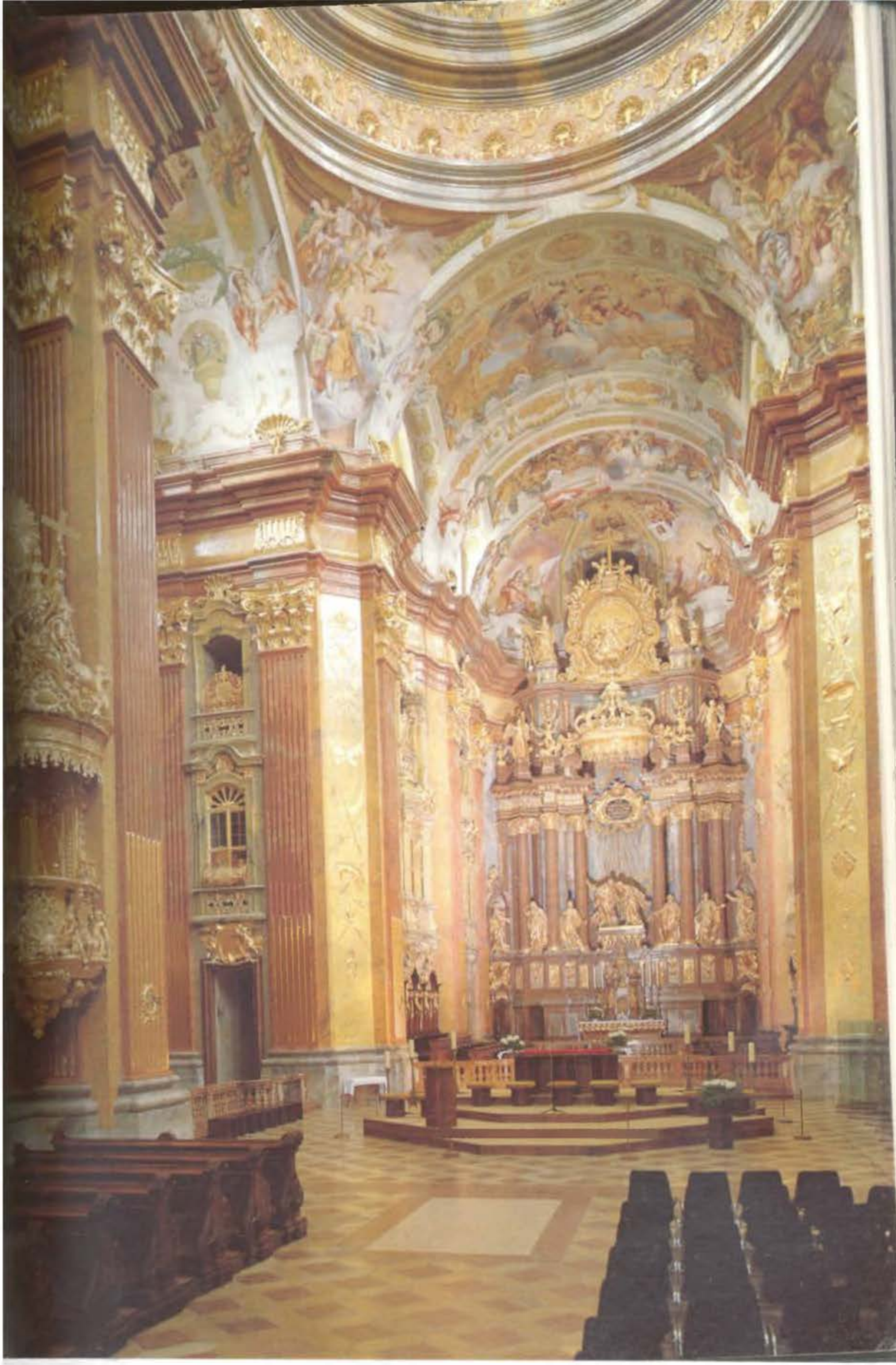
Jakob Prandtauer
Monasterio de Melk,
1702.

297

Jakob Prandtauer,
Antonio Beduzzi y
Josef Munggenast
Interior de la iglesia
del monasterio de
Melk, h. 1738.

296 muestra el monasterio austriaco de Melk, sobre el Danubio. Cuando se llega hasta él descendiendo por el río, el monasterio, con su cúpula y sus torres extrañamente conformadas, se yergue sobre la colina como una aparición irreal. Fue construido por un arquitecto local llamado Jakob Prandtauer († 1726) y lo decoraron algunos de los *virtuosi* italianos trashumantes, que siempre se hallaban provistos de nuevas concepciones e ideas del vasto caudal de esquemas barrocos. ¡Cuán excelentemente aprendieron esos artistas humildes el difícil arte de agrupar y organizar un edificio para conferirle una apariencia de grandiosidad sin que cayera en la monotonía! También fueron muy expertos en calcular la ornamentación, empleando con tino las formas más extravagantes, pero siempre las más eficaces, en aquellas partes del edificio que querían poner de relieve.

En el interior, sin embargo, abandonaron toda contención. Ni siquiera Bernini o Borromini, en sus momentos de mayor exuberancia, llegarían tan lejos. Nuevamente tenemos que imaginar lo que significaría para un sencillo campesino austriaco dejar su granja e ingresar en este extraño mundo de maravilla (ilustración 297). Hay en él nubes por todas partes, con ángeles tocando instrumentos y gesticulando en la bienaventuranza del Paraíso; algunos se han asentado sobre el púlpito, todo parece moverse y danzar, y el suntuoso marco arquitectónico del altar mayor parece ir de acá para allá obedeciendo el ritmo de júbilo general. Nada es «normal» o «natural» en una iglesia semejante, ni quiere serlo. Se propone proporcionarnos una idea anticipada del Paraíso, que acaso no corresponda a la de todos y cada cual; pero cuando uno se halla en medio de todo esto, lo que nos rodea hace imposible cualquier interrogación: nos sentimos



como en un mundo en el que nuestras normas y juicios carecen, de aplicación.

Se comprende que al norte de los Alpes, no menos que en Italia, las artes por separado pasaran rápidamente a esta orgía ornamental y perdieran mucho de su importancia independiente. Existieron, claro está, pintores y escultores notables hacia 1700, pero tal vez hubo sólo un maestro cuyo arte puede compararse con el de los grandes pintores de la primera mitad del siglo XVII. Este maestro fue Antoine Watteau (1684-1721). Watteau procedía de una parte de Flandes que había sido conquistada por Francia unos años antes de su nacimiento, y se estableció en París, donde murió a la edad de treinta y siete años. También él proyectó decoraciones para el interior de los castillos de la nobleza, de modo que ofrecieran un fondo adecuado a las fiestas de la sociedad cortesana. Pero se diría que los espectáculos reales no satisfacían la imaginación del artista. Empezó a pintar sus propias visiones de la vida divorciadas de todo lo obligado y trivial, un ensueño de alegres excursiones por y en parques maravillosos, en los que no llueve nunca, de reuniones musicales donde son bellas todas las damas y graciosos todos los galanes, una sociedad en la que todos están vestidos con sedas rutilantes sin que parezcan llamativas, y donde la vida de los pastores y pastoras se diría una sucesión de minuetos. De tal descripción puede extraerse la impresión de que el arte de Watteau es artificioso y preciosista en extremo. Para muchos reflejó los gustos de la aristocracia francesa de comienzos

298

Antoine Watteau
Fiesta en un parque, h. 1719.

Óleo sobre lienzo, 127,6 × 193 cm; colección Wallace, Londres.

del siglo XVIII, época conocida con el nombre de rococó: la moda de los colores exquisitos y las ornamentaciones delicadas que siguió a la más vigorosa del período barroco, y que se manifestó con alegre frivolidad. Pero Watteau fue demasiado gran artista como para no constituir más que un mero exponente de la moda de su tiempo; por el contrario, fue más bien él quien moldeó con sus ensueños e ideales la moda a la que damos el nombre de rococó. Del mismo modo que Van Dyck contribuyó a crear la idea de la desenvoltura señorial (pág. 405, ilustración 262), Watteau enriqueció nuestro caudal imaginativo mediante sus visiones de alegre galantería.

La ilustración 298 muestra su cuadro de una excursión en un parque. Aquí no hay nada de la ruidosa alegría de las francachelas de Jan Steen (pág. 428, ilustración 278), sino que predomina una dulce y casi melancólica calma. Estas damas y caballeros jóvenes acaban de sentarse y sueñan. La luz juega sobre sus resplandecientes vestidos y transfigura la arboleda convirtiéndola en un paraíso terrenal. Las calidades del arte de Watteau, la delicadeza de su pincelada y el refinamiento de sus armonías de color no pueden reproducirse fácilmente. Sus cuadros y dibujos, extraordinariamente llenos de sensibilidad, deben ser vistos y saboreados en el original. Al igual que Rubens, al que admiró, Watteau podía expresar la sensación de vida en un cuerpo que pareciera palpitar con sólo un soplo de yeso o de color. Pero el carácter de sus estudios se diferencia tanto de los de Rubens como sus cuadros de los de Jan Steen. Existe un matiz de tristeza en esas visiones suyas de la belleza que difícilmente puede describirse o definirse, pero que lleva al arte de Watteau más allá de la esfera de la simple habilidad o la lindeza. Antoine Watteau era un enfermo que murió tuberculoso en edad temprana. Acaso fuera su convencimiento de la transitoriedad de la belleza lo que confirió a su arte esa intensidad que ninguno de sus muchos admiradores e imitadores pudo igualar.

El arte bajo el mecenazgo real: *Luis XIV visitando la Real Fábrica de Gobelinos en 1667.*

Tapiz: Museo de Versalles.

23

LA EDAD DE LA RAZÓN

Inglaterra y Francia, siglo XVIII

La época en torno a 1700 vio la culminación del movimiento barroco en la Europa católica. Los países protestantes no pudieron evitar el influjo de esta tendencia avasalladora; pero, sin embargo, no llegaron realmente a adoptarla. Esto puede aplicarse también a Inglaterra en el período de la restauración, cuando la corte de los Estuardo tenía las miradas puestas en Francia y aborrecía los gustos y puntos de vista de los puritanos. Fue en esa época cuando Inglaterra produjo a su máximo arquitecto, sir Christopher Wren (1632-1723), al que se confirió la tarea de reconstruir las iglesias de Londres tras el incendio de 1666. Resulta interesante comparar su catedral de San Pablo (ilustración 299) con una iglesia barroca romana construida tan sólo veinte años antes (pág. 436, ilustración 282). Observamos que Wren fue influido claramente por los efectos y combinaciones del arquitecto barroco, aun cuando nunca hubiera estado en Roma. Al igual que la iglesia de Borromini, la catedral de Wren, cuya escala es mucho mayor, tiene una cúpula central, dos torres a los lados y la evocación de la fachada de un templo antiguo enmarcando la puerta principal. Incluso existe una evidente similitud entre las torres barrocas de Borromini y las de Wren, especialmente en el cuerpo central de unas y otras. No obstante, la impresión de conjunto de ambas fachadas es muy diferente. La de Wren carece de ondulación, no sugiere la idea de movimiento, sino más bien la de firmeza y estabilidad. El modo de emplearse en ellas pares de columnas para que le confieran nobleza y solidez recuerda la fachada de Versalles (pág. 448, ilustración 291) más que las del barroco romano. Observando los pormenores, incluso podemos titubear en darle el nombre de barroco al estilo de Wren, pues no existe nada fantástico o caprichoso en su ornamentación; todas sus formas se atienen estrictamente a los mejores modelos del Renacimiento italiano. Cada forma y cada fragmento del edificio pueden ser considerados en sí mismos sin que pierdan nada de su intrínseco sentido. Comparado con la exuberancia de Borromini, o del arquitecto de Melk, Wren produce la impresión de contención y sobriedad.

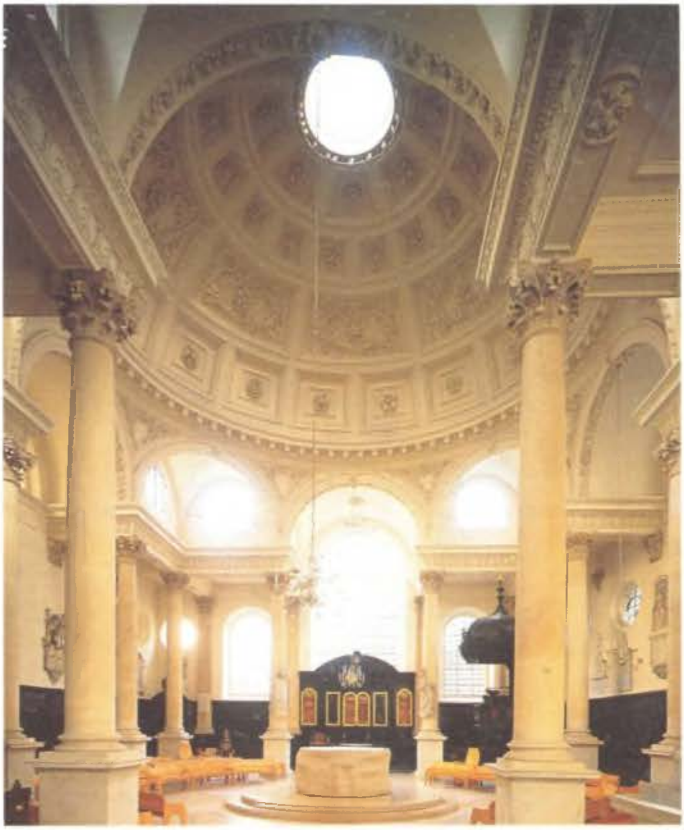
El contraste entre la arquitectura protestante y la católica se nota más aún al considerar los interiores de las iglesias de Wren, por ejemplo la de San Esteban Walbrook, en Londres (ilustración 300). Una iglesia anglicana es, ante todo y principalmente, una sala en la cual la fe se manifiesta por la reunión de

299

Sir Christopher Wren
Catedral de San Pablo, Londres, 1675-1710.

300

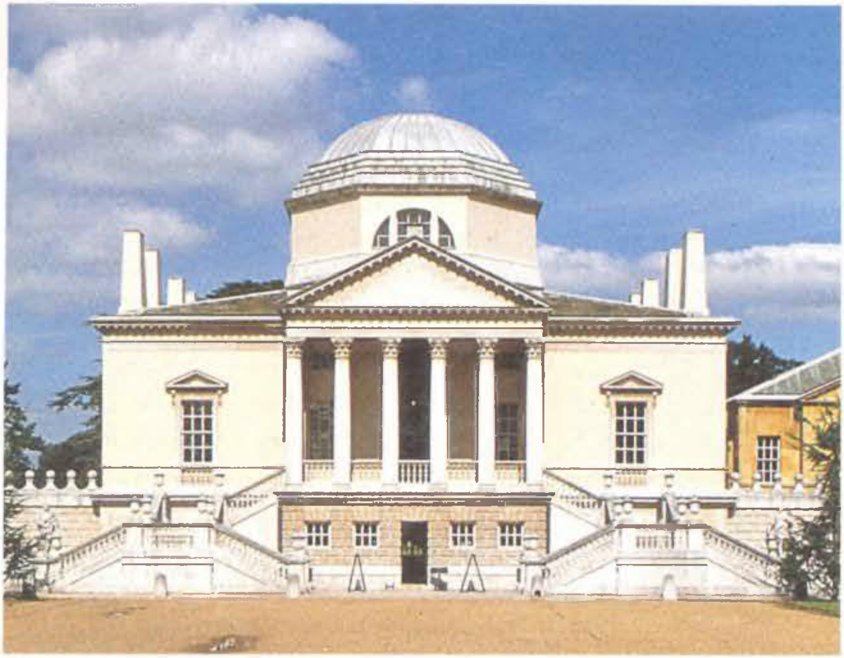
Sir Christopher Wren
Interior de la iglesia de San Esteban Walbrook, Londres, 1672.



la comunidad. Su finalidad no es evocar una visión de otro mundo, sino permitirnos recogernos en nuestros pensamientos. En las muchas iglesias que trazó, Wren procuró ofrecer variantes siempre nuevas del tema de una sala semejante que fuera, a la par, grave y sencilla.

Y lo mismo que de las iglesias ha de decirse de los castillos. Ningún rey de Inglaterra podía haber reunido las sumas ingentes que se necesitaban para construir un Versalles, ni ningún par inglés hubiera querido competir en lujo y extravagancia con los pequeños príncipes alemanes. Es cierto que la manía de construir también alcanzó a Inglaterra, y que el palacio Blenheim, del duque de Marlborough, pesee mayores proporciones aún que el Belvedere del príncipe Eugenio; pero se trata de excepciones, ya que el ideal del siglo XVIII inglés no fueron los castillos, sino las residencias campestres.

Los arquitectos constructores de estas últimas, por lo general, rechazaron las extravagancias del estilo barroco. Su ambición consistió en no infringir ninguna regla de lo que consideraron buen gusto, y por ello ansiaban respetar tan fielmente como pudieran las verdaderas o pretendidas leyes de la arquitectura clásica. Los arquitectos del Renacimiento italiano, que estudiaron y calcularon las ruinas de las construcciones antiguas con científica minuciosidad, habían publicado sus hallazgos en libros de consulta que proporcionaron esquemas y modelos a los arquitectos y a los artistas. El más famoso de estos libros fue escrito por Andrea Palladio (pág. 362). Esta obra de Palladio llegó a



301

Lord Burlington y William Kent Chiswick House, Londres, h. 1725.

302

El parque de Stourhead, Wiltshire, trazado a partir de 1741.

ser considerada como la primera autoridad acerca de todas las reglas pertinentes al gusto en arquitectura durante el siglo XVIII en Inglaterra. Construir la propia residencia campestre «a la manera de Palladio» fue entendido como el último grito de la moda. La ilustración 301 muestra una de esas villas, Chiswick House, cerca de Londres. La habitación principal, diseñada para su propio uso por lord Burlington (1695-1753), árbitro entonces del gusto y de la moda, y decorada por su amigo William Kent (1685-1748), es en realidad una imitación de la villa Rotonda (pág. 363, ilustración 232) de Palladio. Al contrario que Hildebrandt y otros arquitectos de la católica Europa (pág. 451), los diseñadores de la Villa inglesa no contravinieron en ningún detalle las rígidas reglas del estilo clásico. El majestuoso pórtico posee la correcta forma del frontis de un templo antiguo construido dentro del orden corintio (pág. 108). El muro del edificio es liso y sencillo, sin curvas ni volutas, sin estatuas que coronen el tejado y sin adornos grotescos.

La norma del buen gusto en la Inglaterra de lord Burlington y de Alexander Pope fue también la norma de la razón. Todo el carácter del país se oponía a los vuelos de la fantasía de los diseños barrocos y a un arte cuya finalidad era producir una impresión abrumadora. Los parques más formales, al estilo de Versalles, cuyas avenidas e interminables setos recortados prolongaban la con-

cepción del arquitecto más allá del edificio en sí, hacia el paisaje en torno, eran condenados por absurdos y artificiosos. Un jardín o un parque debía reflejar las bellezas naturales, debía ser un conjunto de hermosas perspectivas que deleitaran los ojos de un pintor. Artistas como Kent fueron los que crearon el jardín-paisaje inglés, como acompañamiento ideal de las villas a la manera de Palladio. Y del mismo modo que apelaban a la autoridad de un arquitecto italiano respecto a las normas de razón y de buen gusto en arquitectura, se dirigieron a los pintores meridionales en busca de un criterio de belleza para las perspectivas naturales. Su idea de cuál debía ser el aspecto de la naturaleza derivó en gran medida de los cuadros de Claude Lorrain. Resulta interesante comparar el hermoso parque de Stourhead, en Wiltshire (ilustración 302), realizado en la primera mitad del siglo XVIII, con obras de estos dos maestros. El «templo» del fondo recuerda de nuevo la Villa Rotonda de Palladio (la cual, a su vez, había tomado como modelo el Panteón romano), mientras el conjunto de la vista con el lago, el puente y la evocación de los edificios romanos confirma mis observaciones acerca de la influencia que iban a tener los cuadros de Claude Lorrain (pág. 396, ilustración 255) sobre la belleza del paisaje inglés.

La posición de pintores y escultores ingleses bajo la norma del buen gusto y de la razón no fue muy envidiable, ciertamente. Hemos visto que el triunfo del protestantismo en Inglaterra y la hostilidad puritana hacia el lujo y las

imágenes comunicó a la tradición artística inglesa una gran severidad. Casi para lo único que todavía se solicitó el concurso de la pintura fue para los retratos, e incluso esta función fue desempeñada en su mayor parte por artistas extranjeros como Holbein (pág. 374) y Van Dyck (pág. 405), a los que se hizo ir a Inglaterra cuando ya habían afianzado su reputación en otros países. Los caballeros elegantes de la época de lord Burlington no ponían ninguna objeción, de acuerdo con los principios puritanos, a los cuadros o las esculturas, pero no les interesaba hacer encargos a los artistas nativos que aún no hubieran conquistado fama en el extranjero. Si deseaban un cuadro para sus villas, preferían adquirir alguno que ostentara la firma de algún famoso maestro italiano. Se enorgullecían de ser coleccionistas, y algunos de ellos formaron las colecciones más admirables de maestros del pasado, sin que, no obstante, encomendaran muchas tareas a los pintores de su tiempo.

Este estado de cosas irritó grandemente a un joven grabador inglés que tuvo que vivir ilustrando libros. Su nombre fue William Hogarth (1697-1764), quien sintió que llevaba dentro un pintor tan bueno como aquellos cuyas obras se hacían venir de fuera por centenares de libras; aunque advirtió que no existía público en Inglaterra para el arte contemporáneo. Como consecuencia de ello, se puso deliberadamente a crear un nuevo tipo de cuadros que atrajeran a las gentes de su país. Se dio cuenta de que se manifestaba allí la tendencia a preguntar «¿Para qué sirve un cuadro?», y decidió que, para atraer a las personas formadas en la tradición puritana, el arte debía poseer una utilidad evidente. De acuerdo con ello, concibió una serie de cuadros que enseñaran las recompensas de la virtud y las consecuencias del pecado. Mostraría *La carrera del libertino,* desde la depravación y el ocio hasta el crimen y la muerte, o *Los cuatro grados de la crueldad,* desde un niño maltratando a un gato hasta el adulto convertido en asesino brutal. Pintaría esos temas edificantes y esos ejemplos aleccionadores de tal modo que cualquiera que viese las series de sus cuadros comprendería todos los lances y todas las lecciones que enseñaban. Sus cuadros, en efecto, parecerían una especie de representación muda en la que todos los personajes tuvieran señalado su papel, manifestando claramente su sentido por medio de los ademanes y el empleo adecuado de la escenografía. El propio Hogarth comparó este nuevo tipo de cuadro con el arte del dramaturgo y del director de escena. Hizo todo lo posible para destacar lo que llamaba el carácter de cada personaje, no sólo por su rostro sino también por sus vestidos y conducta. Cada una de sus secuencias gráficas puede ser leída como una narración o, mejor aún, como un sermón. En este aspecto, esta modalidad de su arte tal vez no fue tan enteramente nueva como él creyó, pues, como ya sabemos, todo el arte del medievo utilizó las imágenes como enseñanza, y esta tradición del sermón gráfico habría de sobrevivir en el arte popular hasta la época de Hogarth. Toscos grabados en madera se vendían en las ferias mostrando el destino del bebedor o los riesgos del juego, y los cople-

303

William Hogarth
La carrera del libertino (El libertino en el manicomio), 1735.
Óleo sobre lienzo, 62,5 × 75 cm; Museo de sir John Soane, Londres.

ros vendían pliegos de cordel con relatos de la misma índole. Hogarth no fue, sin embargo, un artista popular en este sentido; estudió atentamente a los maestros del pasado y sus procedimientos para conseguir efectos pictóricos; conoció a los pintores holandeses, tales como Jan Steen, quien llenó sus cuadros de episodios festivos tomados de la vida del pueblo y sobresalió en revelar la expresión característica de cada tipo (pág. 428, ilustración 278); y también conoció los procedimientos de los artistas italianos de su época, de pintores venecianos como Guardi (pág. 444, ilustración 290), de quien aprendió el recurso de evocar la imagen de una figura con unas cuantas pinceladas briosas.

La ilustración 303 muestra un episodio de *La carrera del libertino,* en el que el pobre desgraciado se ha vuelto loco furioso y ha sido recluido, cargado de hierros, en el manicomio. Se trata de una cruda y triste escena en la que intervienen todos los tipos de locura: el fanático religioso, en la primera celda, retorciéndose sobre un lecho de paja, como parodia de la imagen barroca de un santo; el megalómano, con su corona real, de la celda siguiente; el idiota,

que garabatea la imagen del mundo sobre la pared del manicomio; el ciego, con su telescopio de papel; el trío grotesco agrupado en torno a la escalera, con el violinista que sonríe estúpidamente; el bobo cantor y la impresionante figura del apático que acaba de sentare y mira absorto; y, por último, el grupo del agonizante libertino, al que sólo llora una doncella, en otro tiempo abandonada por él. Al desplomarse le quitan los grilletes, el cruel equivalente de la camisa de fuerza, pues ya no son necesarios. Esta trágica escena está aumentada en su dramatismo por la presencia del enano burlón y por el contraste que marcan las dos elegantes visitantes, quienes habían conocido anteriormente al libertino en sus lejanos días de prosperidad.

Cada figura y cada episodio del cuadro poseen su lugar preciso en la anécdota relatada por Hogarth; pero esto solo no sería suficiente para hacer de él un buen pintor. Lo notable en Hogarth es que, con todo y su preocupación por el tema, continúa siendo un pintor no sólo por su manera de manejar el pincel y distribuir la luz y el color, sino también por la gran habilidad que demuestra en agrupar y repartir sus personajes. El grupo en torno al libertino, con todo su horror grotesco, está compuesto tan esmeradamente como cualquier cuadro italiano de la tradición clásica. Hogarth, en efecto, se sentía muy orgulloso de su conocimiento de esta tradicion, y estuvo seguro de haber hallado las leyes que regían la belleza. Escribió un libro, que tituló *Análisis de la belleza,* cuyo principio esencial es que una línea ondulada será siempre más bella que la recta o angulosa. Hogarth pertenecía también a la época de la razón y creía que las normas del buen gusto eran enseñables, pero no consiguió desviar a sus compatriotas de sus preferencias por los maestros antiguos. Es cierto que sus series pictóricas le proporcionaron gran nombradía y una considerable cantidad de dinero; pero esta reputación se debió menos a los cuadros en sí que a las reproducciones que hizo de ellos en grabados que eran adquiridos por un público ávido de poseerlos. En tanto que pintor, los coleccionistas de la época no le tomaron demasiado en serio; a la vez, a lo largo de su vida desencadenó una campaña inflexible contra el gusto elegante.

Tan sólo una generación después nació un pintor inglés cuyo arte satisfizo a la sociedad elegante del siglo XVIII en Inglaterra. Fue sir Joshua Reynolds (1723-1792). A diferencia de Hogarth, Reynolds estuvo en Italia y coincidió con los coleccionistas de su tiempo en que los grandes maestros del Renacimiento italiano —Rafael, Miguel Ángel, Correggio y Ticiano— eran exponentes sin rival del arte verdadero. Asimiló las enseñanzas atribuidas a Carracci (págs. 390-392) según las cuales lo único en que puede confiar un artista es en el esmerado estudio y la imitación de lo que se consideraban las excelencias de los maestros antiguos: el dibujo de Rafael y el colorido de Ticiano. Posteriormente, cuando Reynolds afianzó su nombre como artista en Inglaterra y se convirtió en el primer presidente de la recién fundada Real Academia de Arte, expuso esta doctrina «académica» en una serie de *Discursos* cuya lectura sigue

siendo interesante. Éstos revelan que Reynolds, al igual que sus contemporáneos, creía en las normas del buen gusto y en la importancia de la autoridad en arte. Creía que el correcto proceder artístico podía, en gran parte, ser enseñado si a los alumnos se les daban facilidades para estudiar y examinar las obras maestras de la pintura italiana. Sus conferencias están llenas de exhortaciones a que se pusiera empeño en tratar temas graves y elevados, porque Reynolds creía que solamente lo grandioso e impresionante merecía el nombre de gran arte: «En lugar de intentar divertir a la gente con la delicadeza minuciosa de sus imitaciones, el auténtico pintor —escribió Reynolds en su Tercer discurso— ha de esforzarse por mejorarlas mediante la grandeza de sus ideas.»

Por lo dicho hasta aquí, fácilmente se creería a Reynolds un tanto pomposo y aburrido, pero si leemos sus discursos y después contemplamos sus obras saldremos de nuestro error. El hecho es que aceptó las opiniones acerca del arte que halló en los escritos de los tratadistas influyentes del siglo XVII, todos los cuales se preocuparon mucho de la gravedad de lo que denominaron pintura histórica. Ya hemos visto cuánto tuvieron que luchar los artistas contra el esnobismo social, que inducía a menospreciar a los pintores y a los escultores porque trabajaban con sus manos (págs. 287-288). Sabemos cómo tuvieron que insistir los artistas en que la verdadera tarea no consistía en el manejo del pincel sino en la labor de la inteligencia, y que ellos no eran menos inadecuados que los poetas o los eruditos para ser recibidos entre las personas de calidad. Estas discusiones llevaron a los artistas a aumentar la importancia de la creación poética en el arte y a recalcar los temas elevados que les preocupaban. «Conformes —decían— en que puede haber algo mecánico en la ejecución de un retrato o de un paisaje del natural, en los que la mano copia simplemente lo que ven los ojos; pero ciertamente, ¿requiere más que una mera habilidad en el oficio, requiere erudición e imaginación pintar un tema como *Aurora* de Guido Reni o *Et in Arcadia ego*, de Poussin?» (págs. 394 y 395, ilustraciones 253 y 254). Hoy sabemos que hay un sofisma en este argumento, que no hay nada indigno en ninguna clase de trabajo manual y que, por otra parte, se necesita algo más que una vista excelente y una mano segura para pintar un buen retrato o un buen paisaje. Pero cada período y cada sociedad tienen prejuicios propios sobre temas de arte y gusto, y la nuestra, claro está, no se libra de ellos. En realidad, lo que hace que sea tan interesante examinar estas ideas, que personas inteligentísimas del pasado dieron tan por sentadas, es precisamente que de este modo aprendemos también a observarnos a nosotros mismos.

Reynolds era un intelectual, amigo del Dr. Johnson y de su círculo, pero también era bien recibido en las elegantes casas de campo y en las mansiones ciudadanas de los ricos y poderosos. Y aunque creía sinceramente en la superioridad de la pintura histórica, y deseaba que reviviera en Inglaterra, aceptaba el hecho de que el único tipo de arte para el que había demanda en estos

[redacted]

círculos era el del retrato. Van Dyck había establecido un nivel en los retratos de personas de la alta sociedad al que todos los pintores elegantes de las generaciones siguientes trataron de llegar. Reynolds sabía ser tan halagüeño y elegante como el mejor, pero a él le gustaba añadir un interés adicional a sus pinturas de gente para subrayar su carácter o su papel en la sociedad. Así, la ilustración 304 representa a un intelectual del círculo del Dr. Johnson, el hombre de letras italiano Joseph Baretti, quien había compilado un diccionario inglés-italiano y que posteriormente tradujo los *Discursos* de Reynolds al italiano. Se trata de un testimonio perfecto, familiar sin ser impertinente, y es, además, un buen cuadro.

Incluso cuando tuvo que pintar a una niña, Reynolds procuró que fuera algo más que un simple retrato, escogiendo cuidadosamente su puesta en escena. La ilustración 305 muestra el retrato que hizo de *Miss Bowles con su perro.* Recordemos que también Velázquez pintó el retrato de un niño con un perro (pág. 410, ilustración 267); pero en lo que se interesó Velázquez fue en la calidad y el colorido de lo que vio. Reynolds quiere mostrarnos el tierno afecto de la niña por su mascota. Nos ha quedado relato de los problemas que tuvo para ganarse la confianza de la niña antes de disponerse a pintarla. Le invitaron a su casa y se sentó a su lado durante la cena «distrayéndola tanto con relatos y travesuras que la niña creyó que era el hombre más encantador del mundo. Hizo que mirara algo distante de la mesa y le robó el plato; entonces fingió estar buscándolo; luego se las ingenió para devolvérselo sin que ella lo supiera. Al día siguiente, la niña estuvo encantada de que la llevaran a su casa, donde se sentó con una expresión llena de gozo, que Reynolds captó en seguida y que conservó». No es de extrañar que el resultado sea más falto de naturalidad y mucho más estudiado que la sincera composición de Velázquez. Es cierto que si comparamos su manejo del color y su manera de tratar la piel y el pelaje del perro con los procedimientos de Velázquez, encontraremos a Reynolds desfavorecido. Pero difícilmente podría esperarse de él algo que no se propu-

304

Sir Joshua Reynolds
Joseph Baretti, 1773.
73,7 × 62,2 cm;
colección particular.

305

Sir Joshua Reynolds
Miss Bowles con su perro, 1775.
Óleo sobre lienzo,
91,8 × 71,1 cm;
colección Wallace,
Londres.

so conseguir. Él quería plasmar el carácter amable de la niña y hacer que su ternura y encanto vivieran para nosotros. Hoy, cuando los fotógrafos nos han habituado tanto a la captación de una niña en actitudes análogas, nos resulta muy difícil apreciar la originalidad del proceder de Reynolds. Incluso nos sentimos inclinados a juzgarlo un poco gastado y trivial. Reynolds nunca permitió que el interés del tema rompiera la armonía del cuadro.

En la colección Wallace de Londres, donde se halla el retrato de *Miss Bowles con su perro,* realizado por Reynolds, existe otro de una niña aproximadamente de la misma edad hecho por su mayor rival, Thomas Gainsborough (1727-1788), que sólo era cuatro años más joven que él. Se trata del retrato de *Miss Haverfield* (ilustración 306). Gainsborough pintó a la pequeña dama anudándose las cintas de su capa. No hay nada especialmente interesante o conmovedor en su gesto. Acaba de vestirse —suponemos— para salir de paseo, pero Gainsborough supo disponer este sencillo movimiento con tal encanto y donaire que lo encontramos tan lleno de acierto como la creación de Reynolds de la niña acariciando a su perro. Gainsborough se preocupaba mucho menos por la creación que Reynolds. Nació en el Suffolk rural y, naturalmente dotado para la pintura, nunca consideró necesario ir a Italia para estudiar a los grandes maestros. En comparación con Reynolds y todas sus teorías acerca de la importancia de la tradición, Gainsborough fue casi un autodidacta. En las relaciones entre los dos hay algo que nos recuerda el contraste entre el culto Annibale Carracci (pág. 390), que quería revivir el estilo de Rafael, y el revolucionario Caravaggio (pág. 392), que no quería reconocer más maestro que la naturaleza. Reynolds, por lo menos, consideró a Gainsborough, desde este punto de vista, como un genio que rechazaba copiar a los maestros, y aunque admiró mucho la habilidad de su rival, se sintió obligado a prevenir a sus alumnos contra sus principios. Hoy, transcurridos casi dos siglos, los dos maestros no parecen diferenciarse mucho; advertimos, quizá más claramente que ellos, cuánto le deben ambos a la tradición de Van Dyck y a la moda de su tiempo. Pero si volvemos al retrato de *Miss Haverfield* pensando en este contraste, comprenderemos las cualidades específicas que distinguen la vivaz y espontánea actitud de Gainsborough del estilo más trabajado de Reynolds. Respecto al primero, vemos ahora que no intentó en modo alguno ser un intelectual; que quiso pintar honradamente retratos llenos de naturalidad, en los que poder poner de manifiesto su pincelada brillante y su mirada certera. Y, así, triunfa donde encontramos que fracasa Reynolds; su transcripción del cutis fresco de la niña y de la materia brillante de la capa, su manera de trazar el trenzado y los adornos del sombrero, todo revela su consumada maestría en expresar las calidades y las superficies de los objetos visibles. Sus rápidas e impacientes pinceladas casi nos recuerdan la obra de Frans Hals (pág. 417, ilustración 270), aunque Gainsborough fue un artista menos robusto. En muchos de sus retratos existe una delicadeza de sombras y

306

Thomas Gainsborough
Miss Haverfield, h. 1780.

Óleo sobre lienzo, 127,6 × 101,9 cm; colección Wallace, Londres.

un refinamiento de toque que más bien nos hacen pensar en las visiones de Watteau (pág. 454, ilustración 298).

Tanto Reynolds como Gainsborough tuvieron en cierto modo la desgracia de verse ahogados de compromisos para pintar retratos, cuando lo que ellos querían era pintar otras cosas. Pero mientras que Reynolds echaba en falta el tiempo y el sosiego para pintar ambiciosas escenas mitológicas o de la historia antigua, Gainsborough deseaba ocuparse de aquellos temas menospreciados por su rival: quería pintar paisajes, pues Gainsborough, a diferencia de aquél, que era hombre de ciudad, amigo del Dr. Johnson y asiduo a las reuniones de sociedad, amaba la campiña apacible, y el único entretenimiento que le com-

307

Thomas Gainsborough
Escena rural, h. 1780.

Carboncillo y difumino realzado con blanco sobre papel, 28,3 × 37,9 cm; Victoria and Albert Museum, Londres.

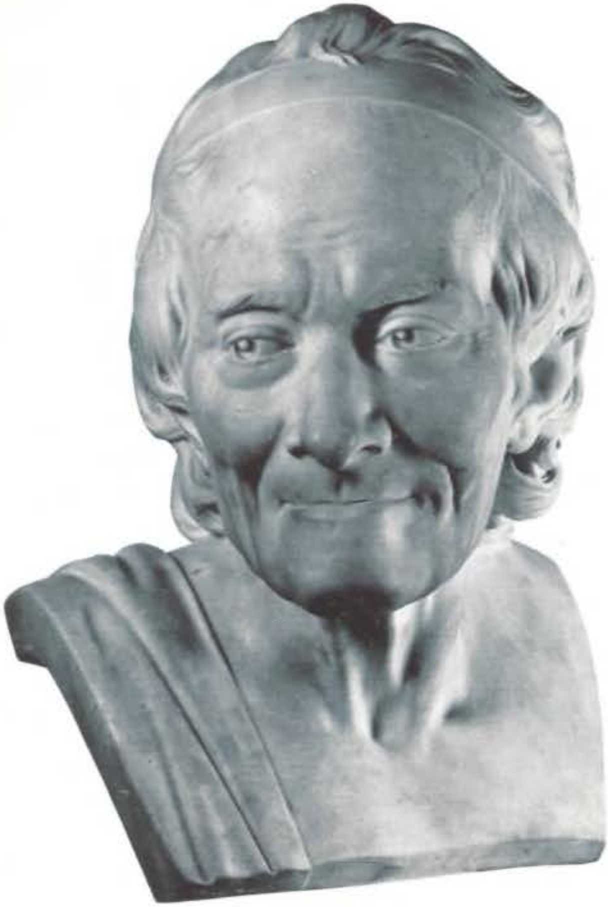
placía era la música de cámara. Desgraciadamente, Gainsborough encontró muy pocos compradores para sus paisajes, y, en consecuencia, la mayoría de sus cuadros no pasaron de simples bocetos realizados para su propio entretenimiento (ilustración 307). En ellos distribuía los árboles y colinas de la campiña inglesa de modo que formasen parajes pintorescos, que nos hacen recordar que aquella era la época del jardín-paisaje, pues los apuntes de Gainsborough no son vistas tomadas del natural, sino paisajes «compuestos», concebidos para sugerir y reflejar un estado de ánimo.

En el siglo XVIII, las instituciones inglesas y el gusto inglés se convirtieron en modelos admirados por todos los pueblos de Europa que suspiraban por el gobierno de la razón, pues en Inglaterra el arte no se había empleado para incrementar el poder y la gloria de los reyes por derecho divino. El público al que Hogarth se dirigió, incluso las personas que sirvieron de modelos para los retratos de Reynolds y Gainsborough, eran mortales corrientes. Recordemos que también, en Francia, la poderosa grandiosidad barroca de Versalles había pasado de moda a inicios del siglo XVIII, dejando paso a los efectos más delicados e íntimos del rococó de Watteau (pág. 454, ilustración 298). Ahora, todo este aristocrático mundo de ensueños empezaba a quedarse atrás. Los pintores comenzaron a observar la vida de los hombres y las mujeres vulgares de su época, inspirándose en unos y otras para pintar escenas emotivas o alegres. El más grande de ellos fue Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), pintor dos años más joven que Hogarth. La ilustración 308 muestra uno de sus cuadros amables: una sencilla estancia, con una mujer que dispone la comida sobre la mesa y dice a dos niños que recen la acción de gracias. Chardin amó estos apacibles momentos de la vida de las gentes. Se parece al holandés Vermeer (pág. 432, ilustración 281) por

308

Jean-Baptiste-Siméon Chardin
La bendición de la mesa, 1740.

Óleo sobre lienzo, 49,5 × 38,5 cm; Museo del Louvre, París.



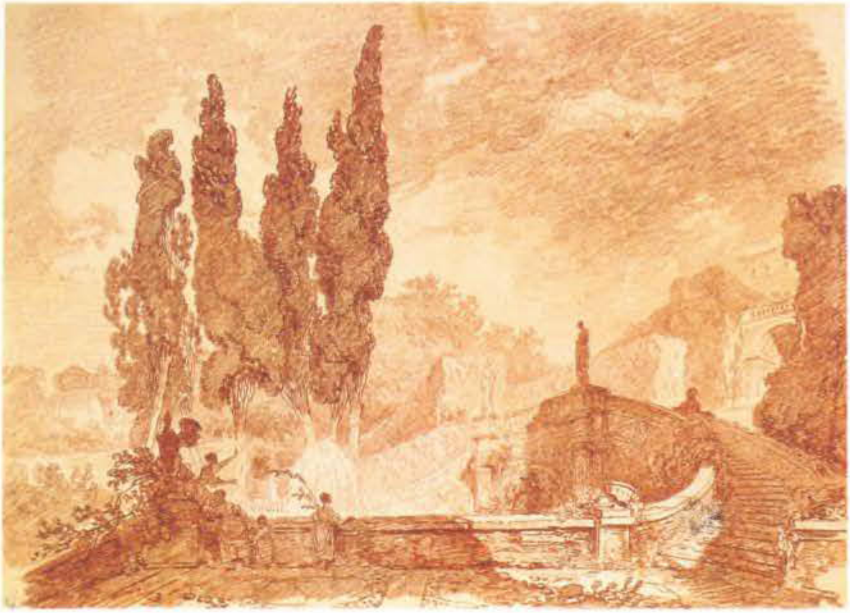
309

Jean-Antoine Houdon
Voltaire, 1781.

Mármol, 50,8 cm de altura; Victoria and Albert Museum, Londres.

la manera de sentir y retener la poesía de una escena familiar, sin perseguir efectos llamativos o significativas alusiones. Hasta su colorido es apacible y limitado; en comparación con los cuadros centelleantes de Watteau, sus obras pueden parecer apagadas; pero si las examinamos en los mismos originales, de pronto descubriremos en ellas una ilimitada maestría en las gradaciones sutiles de los tonos y en la aparentemente desmañada distribución de la escena, que hace de él uno de los pintores más estimables del siglo XVIII.

En Francia, al igual que en Inglaterra, el interés que acababa de despertarse por los seres humanos corrientes, más que por las galas del poder, benefició al arte del retrato. Quizá el más eximio retratista francés no fuese un pintor, sino un escultor, Jean-Antoine Houdon (1741-1828). En sus maravillosos bustos, Houdon prosiguió la tradición que había iniciado Bernini hacía más de un siglo (pág. 438, ilustración 284). La ilustración 309 muestra el busto de Voltaire realizado por Houdon, permitiéndonos *ver* en el rostro de este gran adalid de la razón el ingenio incisivo, la inteligencia penetrante y, también, la conmiseración profunda de un gran espíritu.



310

Jean-Honoré Fragonard
El parque de Villa d'Este, Tívoli, h. 1760.
Sanguina sobre papel, 35 × 48,7 cm; Museo de Bellas Artes y de Arqueología, Besançon.

La afición por los aspectos pintorescos de la naturaleza, que inspiró en Inglaterra los apuntes de Gainsborough, se halla representada también en Francia en el siglo XVIII. La ilustración 310 muestra un dibujo de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), quien perteneció a la generación de Gainsborough. Fragonard fue asimismo un pintor de gran atractivo, que siguió la tradición de Watteau en sus temas de la alta sociedad. En sus dibujos de paisajes fue un maestro en la obtención de efectos llamativos. La vista de Villa d'Este en Tívoli, junto a Roma, demuestra hasta qué punto podía hallar el encanto y la magnificencia en un fragmento de perspectiva real.

Johann Zoffany
La clase del natural de la Real Academia, con retratos de artistas destacados, incluido Reynolds (con una trompetilla), 1771.
Óleo sobre lienzo, 100,7 × 147,3 cm; Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

24

LA RUPTURA DE LA TRADICIÓN

Inglaterra, América y Francia, final del siglo XVIII y primera mitad del XIX

En los libros de historia, los tiempos modernos comienzan con el descubrimiento de América realizado por Cristóbal Colón en 1492. Recordemos la importancia de ese período en el arte. Fue la época del Renacimiento, cuando ser pintor o escultor dejó de ser una ocupación como otra cualquiera para convertirse en profesión aparte. Fue también la época durante la cual la Reforma, en su lucha contra las imágenes en las iglesias, puso término en grandes partes de Europa al empleo frecuente de los cuadros y las estatuas, obligando al artista a buscarse un nuevo mercado. Pero por importantes que fueran todos estos acontecimientos, no ocasionaron una ruptura brusca. La gran masa de los artistas siguieron organizados en gremios y cofradías, teniendo aprendices, al igual que otros artesanos, y continuaron recibiendo muchos encargos de la poderosa aristocracia que los necesitaba para decorar sus castillos y residencias campestres y para agregar sus retratos a la galería de sus antepasados. En otras palabras, incluso después de 1492 el arte conservó un lugar normal en la vida de las gentes de posición, y fue tenido por algo de lo que no se podía prescindir. A pesar de que las modas cambiaron y los artistas se plantearon problemas diferentes, algunos interesándose más por la armónica distribución de las figuras, otros por el contraste de los colores o la consecución de una expresión dramática, los fines de la pintura o de la escultura siguieron siendo, en general, los mismos, y nadie los puso seriamente en duda. Estos fines eran proporcionar cosas bellas a quienes deseaban tenerlas y disfrutar con su posesión. Existieron, es cierto, diversas escuelas de pensamiento que lucharon entre sí acerca del sentido de la belleza y de si era bastante poseer la hábil imitación de la naturaleza por la que llegaron a ser famosos Caravaggio, los pintores holandeses y artistas como Gainsborough, o si la verdadera belleza dependía de la capacidad del artista para idealizar la naturaleza, como se suponía que habían hecho Rafael, Carracci, Guido Reni o Reynolds. Pero estas disputas no nos deben hacer olvidar cuántas cosas tenían en común los participantes en ellas y los artistas que elegían como favoritos. Hasta los idealistas convinieron en que el artista debe estudiar la naturaleza y dibujar del desnudo; e incluso los naturalistas estuvieron conformes en que las obras de la antigüedad clásica no habían sido superadas en cuanto a belleza.

Hacia finales del siglo XVIII, estas coincidencias empezaron a desaparecer

gradualmente. Llegamos con ello a los tiempos verdaderamente modernos, que se inician cuando la Revolución francesa de 1789 puso término a tantas de las premisas que se habían tenido por seguras durante cientos, sino miles, de años. El cambio en las ideas del hombre acerca del arte tuvo sus raíces, al igual que la Revolución francesa, en la edad de la razón. El primero de estos cambios se refiere a la actitud del artista respecto a lo que recibe la denominación de estilo. Existe un personaje en una de las comedias de Molière que se maravilla cuando le dicen que ha hablado en prosa toda su vida sin saberlo. Algo muy semejante les sucedió a los artistas del siglo XVIII. En los primeros tiempos, el estilo del período fue simplemente el modo en que se hacían las cosas, adoptado porque la gente creía que era el mejor y el más correcto para conseguir unos efectos determinados. En la edad de la razón, la gente empezó a darse cuenta del hecho en sí del estilo y los estilos. Muchos arquitectos estaban aún convencidos, como hemos visto, de que las normas transmitidas en los libros de Palladio garantizaban el estilo correcto de los edificios elegantes. Pero cuando se consultan los libros de texto es casi inevitable que surjan otros que digan: «¿Por qué ha de ser precisamente el estilo de Palladio?» Esto es lo que ocurrió en Inglaterra en el siglo XVIII. Entre los más alambicados entendidos hubo algunos que desearon ser distintos de los demás. El más característico de estos caballeros ingleses que pasaron su tiempo discurriendo acerca del estilo y las leyes del gusto fue el famoso Horace Walpole, hijo del primer ministro de Inglaterra. Fue Walpole quien resolvió que era una tontería construir su residencia campestre de Strawberry Hill exactamente igual a cualquier otra villa

de correcto estilo palladiano. Sus gustos tendían al romanticismo y a lo fantástico, destacándose por su extravagancia. En perfecta consonancia con este carácter estuvo su decisión de construir su casa de Strawberry Hill en estilo gótico, como un castillo del pasado visto a la luz romántica (ilustración 311).

En aquel tiempo, hacia 1770, la villa gótica de Walpole se tuvo por una rareza de un hombre que quería hacer ostentación de sus aficiones por lo antiguo; pero considerada a través de lo que vino más tarde, fue algo más. Fue la primera señal de aquella actitud pagada de su cultura que llevó a ciertas gentes a escoger el estilo de sus casas como se escoge la clase de papel para empapelar una habitación.

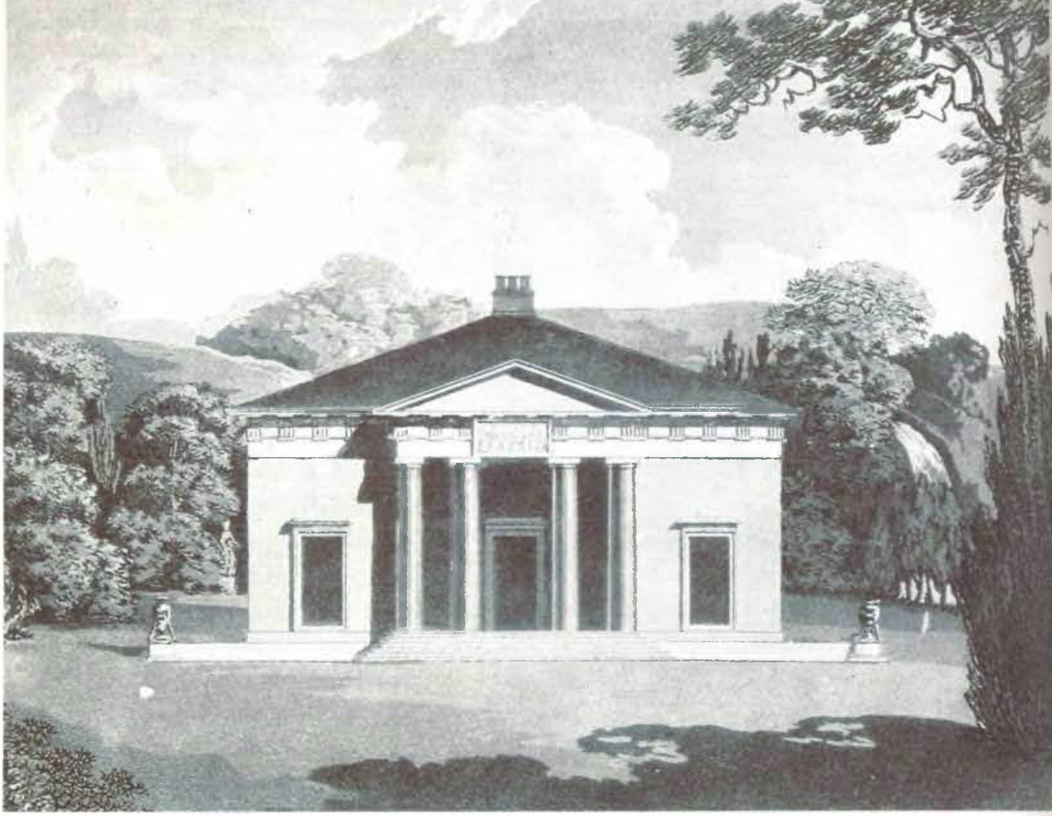
No fue el aludido el único síntoma de esta clase. Mientras Walpole elegía el estilo gótico para su residencia campestre, el arquitecto William Chambers (1726-1796) estudió el estilo arquitectónico y el arte de los jardines chinos para construir su pagoda china en Kew Gardens. La mayoría de los arquitectos, ciertamente, continuaron fieles a las formas clásicas de la arquitectura renacentista, pero incluso ellos se fueron apartando cada vez más del estilo correcto, mirando con algún recelo la tradición y la práctica del modo de construir que se habían desarrollado a partir del Renacimiento. Advirtieron que muchas de estas prácticas no se hallaban corroboradas realmente por los edificios clásicos de Grecia. Se dieron cuenta con asombro de que lo que se había tenido por normas de la arquitectura clásica, desde el siglo XV, había sido tomado de unas cuantas ruinas romanas de un período más o menos decadente. Hacia esa época, los templos de la Atenas de Pericles fueron redescubiertos y grabados por celosos viajeros, apareciendo sorprendentemente distintos de los diseños clasicistas del libro de Palladio. Así, estos arquitectos empezaron a preocuparse del estilo verdaderamente correcto. El renacer gótico de Walpole rivalizó con un renacer griego, que culminaría en el período de la Regencia (1810-1820). Es éste el período en el que muchos balnearios ingleses alcanzaron su mayor prosperidad, y es en estas ciudades en las que mejor pueden ser estudiadas las formas del renacer griego. La ilustración 312 muestra una casa en Cheltenham Spa, perfectamente

311

Horace Walpole, Richard Bentley y John Chute
Strawberry Hill, Twickenham, Londres, h. 1750-1775.
Mansión neogótica.

312

John Papworth
Dorset House, Cheltenham, h. 1825.
Fachada estilo Regencia.

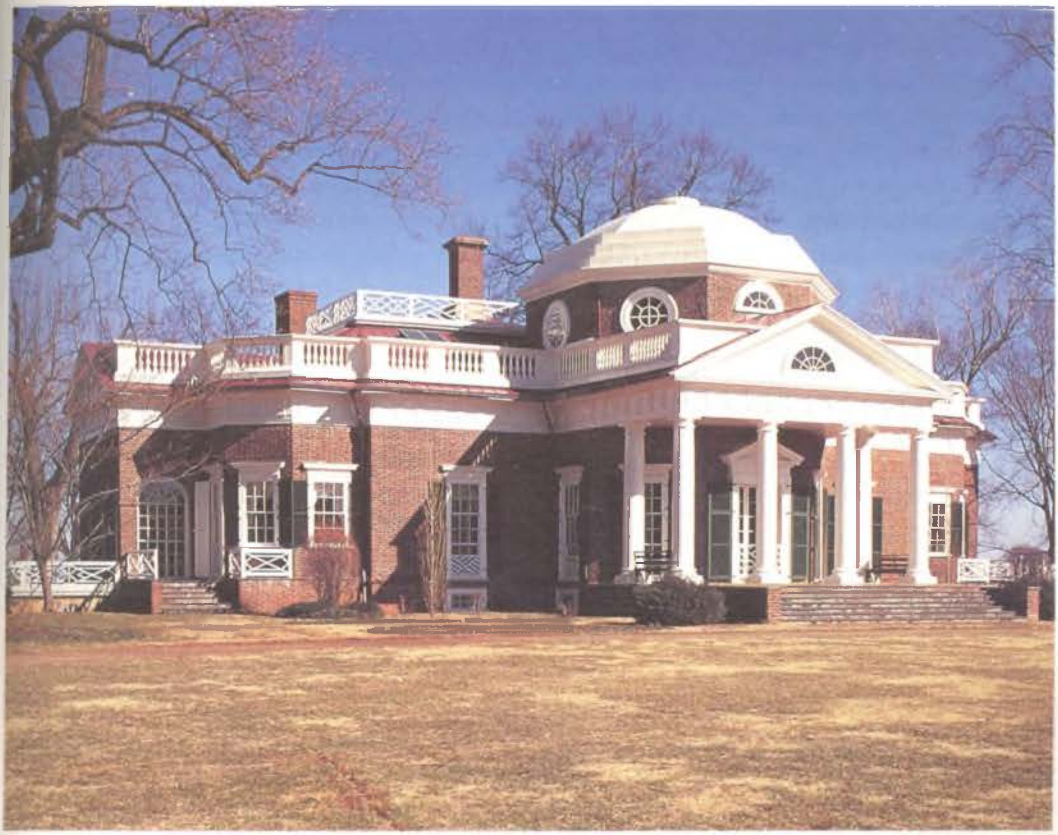


modelada en el más puro estilo jónico de los templos griegos (pág. 100, ilustración 60). La ilustración 313 ofrece un ejemplo del renacer del orden dórico en su forma original, tal como lo hemos visto en el Partenón (pág. 83, ilustración 50). Se trata de un proyecto para una villa obra del famoso arquitecto John Soane (1752-1837). Si la comparamos con la villa palladiana construida por William Kent unos ochenta años antes (pág. 460, ilustración 301), la superficial semejanza no hace más que destacar la diferencia. Kent empleó libremente las formas que encontró en la tradición para componer su edificio. El proyecto de Soane, en comparación, parece un ejercicio del correcto empleo de los elementos del estilo griego.

Esta concepción de la arquitectura como aplicación de normas estrictas y sencillas tenía que complacer a los campeones de la razón, cuyo poder e influencia prosiguieron incrementándose en todo el mundo. Así pues, no sorprende que un hombre como Thomas Jefferson (1743-1826), uno de los fundadores de Estados Unidos, y su tercer presidente, proyectara su propia residencia, Monticello, en este preciso estilo neoclásico (ilustración 314), y que la ciudad de Washington, con sus edificios públicos, fuera planeada de acuerdo

313

Sir John Soane
Proyecto para una casa de campo. De *Sketches in Architecture*, Londres, 1798



314

Thomas Jefferson
Monticello, Virginia,
1796-1806.

con las formas del renacer griego. En Francia, asimismo, la victoria de este estilo se afianzó tras la Revolución francesa. La vieja tradición de los arquitectos y decoradores del barroco y el rococó quedó identificada con el pasado, que acababa de descartarse; había sido el estilo de los castillos de los reyes y de la aristocracia, y los hombres de la Revolución se tenían por ciudadanos libres de una nueva Atenas. Cuando Napoleón, manifestándose como campeón de las ideas revolucionarias, alcanzó el poder en Europa, el estilo neoclásico de la arquitectura se convirtió en el estilo del Imperio. También existió en el continente un renacer gótico, codo con codo con este nuevo renacer del puro estilo griego, impulsado particularmente por aquellos espíritus que desconfiaban del poder de la razón para reformar el mundo y suspiraban por un retorno a la que denominaban época de la fe.

En pintura y escultura, la ruptura de la cadena de la tradición acaso no se percibiera tan inmediatamente como en arquitectura, pero es muy posible que aún tuviera consecuencias mayores. También aquí las raíces de la subversión se hundían en el siglo XVIII. Ya hemos visto cuán insatisfecho con la tradición artística se sintió Hogarth (pág. 462), y cuán deliberadamente se puso a crear un nuevo tipo de cuadro para un público nuevo. Recordemos, por otro lado, cuánto deseó Reynolds mantener la tradición, como si advirtiera que se hallaba en peligro. Éste residía en el hecho mencionado anteriormente de que la pintura había dejado de ser una profesión cualquiera, los conocimientos de la cual se transmitían de maestro a discípulo. Ahora se convertía, por el contrario, en algo así como la filosofía, que tenía que ser enseñada en academias. La misma palabra academia sugiere este cambio de actitud; deriva del nombre de la «villa» en la que el filósofo griego Platón enseñó a sus discípulos, y que poco a poco se fue haciendo extensiva a los grupos de hombres cultos en busca de la sabiduría. Los artistas, en un principio, denominaron academia a sus lugares de reunión, para poner de manifiesto su equiparación con los eruditos a los que concedían tanta importancia; pero hasta el siglo XVIII, estas academias no llegaron gradualmente a enseñorearse de la función de enseñar arte a sus alumnos. Así, los viejos sistemas por los que los grandes maestros del pasado habían aprendido su oficio moliendo colores y colaborando con sus mayores, cayeron en desuso. No sorprende que profesores académicos como Reynolds se sintieran obligados a impulsar a los jóvenes alumnos al estudio diligente de las obras maestras del pasado y a que asimilaran su técnica. Las academias del siglo XVIII estuvieron bajo el patronazgo real para poner de manifiesto el interés que el rey se tomaba por las artes en su nación. Pero para que las artes floreciesen, acaso era menos importante que fueran enseñadas en instituciones reales que el que existieran bastantes personas dispuestas a adquirir cuadros o esculturas de artistas de su tiempo.

En este terreno fue donde surgieron las primeras dificultades, ya que el mismo énfasis puesto en la grandeza de los maestros del pasado, favorecido por

las academias, inclinó a los compradores a adquirir obras de los pintores antiguos más que a encargarlas a los de su propio tiempo. Para poner remedio a ello, las academias, primero en París, y en Londres más tarde, comenzaron a organizar exposiciones anuales de las obras de sus miembros. Hoy estamos tan acostumbrados a la idea de que los pintores pinten y los escultores modelen sus obras con vistas principalmente a enviarlas a una exposición que atraiga la atención de los críticos de arte y de los compradores, que difícilmente podemos darnos cuenta de la importancia extraordinaria de este cambio. Estas exposiciones anuales eran acontecimientos sociales que constituían el lugar común de las conversaciones entre la sociedad culta, haciendo y deshaciendo reputaciones. En vez de trabajar para clientes particulares cuyos deseos comprendían, o para el público en general, cuyos gustos preveían, los artistas tuvieron que trabajar ahora para triunfar en una exhibición en la que siempre existía el riesgo de que lo espectacular y pretencioso brillase más que lo sincero y sencillo. La tentación fue, en realidad, muy grande para los artistas, sugiriéndoles la idea de atraer la atención escogiendo temas melodramáticos para sus cuadros y confiando en las dimensiones y en la estridencia del color para impresionar al público. Por ello no es de extrañar que algunos artistas genuinos desdeñaran el arte oficial de las academias, y que el choque de las opiniones entre aquellos cuyas facultades les permitían coincidir con los gustos del público y los que, por el contrario, se sentían excluidos de ellos, amenazaran con destruir el ámbito común en el que el arte se había desarrollado hasta entonces.

Quizá el efecto más inmediato y visible de esta profunda crisis fue que los artistas de todas partes se pusieran a buscar nuevos temas. En el pasado, el asunto de un cuadro se había dado por supuesto en gran medida. Si damos un paseo por nuestros museos y galerías de arte descubriremos en seguida cuántos son los cuadros que representan los mismos y reiterados temas. La mayoría de los cuadros antiguos representan, claro está, asuntos religiosos extraídos de la Biblia y de las vidas de los santos; pero hasta los de carácter profano se reducen en su mayor parte a unos cuantos temas escogidos: los mitológicos de la antigua Grecia con sus relatos de amores y luchas entre los dioses, las narraciones heroicas de Roma con sus ejemplos de valor y autosacrificio, y, finalmente, los temas alegóricos que expresan y personifican alguna verdad general. Es curioso observar lo raramente que los artistas anteriores a la mitad del siglo XVIII se apartaron de estos estrechos límites, así como la escasa frecuencia con que pintaron una escena de alguna novela o un episodio de la historia medieval o contemporánea. Todo esto cambió rápidamente durante el período de la Revolución francesa. Súbitamente, los artistas se sintieron libres para elegir como tema desde una escena shakespeariana hasta un suceso momentáneo; cualquier cosa, en efecto, que les pasara por la imaginación o provocara su interés. Este desdén hacia los temas artísticos tradicionales vino a ser el único elemento que tuvieron en común los artistas encumbrados de la época y los rebeldes solitarios.

No puede ser casualidad que esta ruptura de las tradiciones artísticas europeas fuera realizada en parte por artistas que llegaron a Europa del otro lado del océano, por estadounidenses que trabajaron en Inglaterra. Evidentemente, estos artistas se sintieron menos impulsados a aceptar las costumbres del viejo mundo y mejor dispuestos a intentar nuevas experiencias. El estadounidense John Singleton Copley (1737-1815) es un artista típico de este grupo. La ilustración 315 muestra uno de sus grandes cuadros, que produjo gran impresión cuando fue expuesto por vez primera en 1785. El tema era insólito, realmente. El erudito shakespeariano Malone, amigo del estadista Edmund Burke, se lo sugirió al pintor, proporcionándole también todos los datos históricos necesarios. Se trata del célebre incidente surgido cuando Carlos I de Inglaterra solicitó de la Cámara de los Comunes la detención de cinco de sus miembros, y el presidente de la Cámara desafió la autoridad regia negándose a entregarlos. Un episodio semejante, relativamente próximo, nunca había constituido el tema de un cuadro de grandes proporciones; el procedimiento elegido por Copley para su tarea carecía también de precedentes. Su propósito fue reconstruir la escena tan fielmente como resultara posible, esto es, tal como se habría desarrollado ante los ojos de quienes fueron testigos de ella. No escatimó esfuerzos y molestias para reconstruir los hechos históricos; consultó a historiadores y anticuarios acerca de la forma auténtica de la Cámara en el siglo XVII y de los trajes usados entonces; viajó por el país para recoger tantos retratos como le fuera posible de hombres que se sabía que habían sido miembros del Parlamento en aquel crítico instante. En suma, procedió como podría hacerlo un concienzudo director de escena de hoy al reconstruir un suceso análogo para una película o una obra de teatro. Podemos o no considerar estos esfuerzos bien empleados; pero el hecho es que, durante más de un siglo después, muchos artistas grandes y pequeños conceptuaron su labor como perteneciente a este mismo tipo de rebusca de anticuario, mediante la cual la gente pudiera representarse gráficamente los momentos decisivos del pasado.

315

John Singleton Copley
Carlos I exigiendo la entrega de los cinco miembros inculpados de la Cámara de los Comunes, 1641, 1785.
Óleo sobre lienzo, 233,4 × 312 cm; Biblioteca Pública, Boston, Massachusetts.

En el caso de Copley, este intento de evocar el choque dramático entre el Rey y los representantes del pueblo no constituía, ciertamente, una tarea desinteresada de anticuario. Tan sólo dos años antes, Jorge III había tenido que aceptar el desafío de los colonos de América y firmar la paz con Estados Unidos. Burke, de cuyo círculo procedió la sugerencia del tema, se había opuesto tenazmente a la guerra, que consideraba injusta y desastrosa. El sentido de la precedente denegación a las pretensiones del Rey, evocada por Copley, era perfectamente comprendida por todos. Se dice que cuando la Reina vio el cuadro se apartó de él desagradablemente sorprendida, y que después de un largo y penoso silencio le comentó al joven estadounidense: «Podía usted, señor Copley, haber elegido un tema más afortunado para el ejercicio de su pincel.» Ella ignoraba *cuán* desafortunada llegaría a revelarse esta evoca-

À MARAT.
DAVID

ción. Los que recuerden la historia de aquellos años quedarán sorprendidos por el hecho de que, apenas cuatro años más tarde, la escena del cuadro volvió a reproducirse en Francia. Esta vez fue Mirabeau quien denegó al Rey el derecho a poner obstáculos a los representantes del pueblo, dando de este modo la señal para el comienzo de la Revolución francesa de 1789.

La Revolución francesa dio un impulso enorme a este interés por la historia y a la pintura de asuntos históricos. Copley había buscado ejemplos en el pasado nacional de Inglaterra; en sus cuadros históricos hay una tensión romántica que puede ser comparada con el renacer gótico en arquitectura. Los revolucionarios franceses gustaron de sentirse como griegos y romanos vueltos a nacer, y su pintura, no menos que su arquitectura, reflejó su afición a lo que se conocía como «la grandeza de Roma». El líder de estos artistas de estilo neoclásico fue el pintor Jacques-Louis David (1748-1825), que fue el artista oficial del gobierno revolucionario y diseñó los trajes y decorados para exposiciones propagandistas como el Festival del Ser Supremo, en el que Robespierre ofició constituyéndose en sumo sacerdote. Estos hombres consideraron que vivían unos tiempos heroicos y que los acontecimientos de aquellos años eran tan dignos de la atención del pintor como los episodios de la historia griega y romana. Cuando uno de los líderes de la Revolución francesa, Marat, fue asesinado en el baño por una joven fanática, David lo pintó como un mártir sacrificado por su causa (ilustración 316). Marat aparece en esta obra en actitud de haber estado trabajando metido en su baño, con un sencillo pupitre adaptado a la bañera; su atacante le había entregado una solicitud que él estaba a punto de firmar cuando ella le asesinó. La situación no se diría fácil para realizar un cuadro lleno de gravedad y elevación, pero David consiguió hacer que pareciera heroico, y a la vez como si hubiese que conservar los pormenores verídicos propios de un atestado de policía. Había aprendido, con el estudio de la escultura griega y romana, a modelar los músculos y tendones del cuerpo, otorgando al personaje un aspecto de noble belleza; también había aprendido del arte clásico a soslayar todos los detalles no esenciales para el efecto principal, así como a proponerse una gran sencillez. No hay colores matizados ni un complicado escorzo en el cuadro. Comparado con la gran escena teatral de Copley, el cuadro de David parece austero, como una solemne conmemoración del humilde «amigo del pueblo» —como Marat acostumbraba designarse a sí mismo— que había sucumbido a su trágico destino mientras trabajaba por el bien común.

316

Jacques-Louis David
Marat asesinado, 1793.
Óleo sobre lienzo, 165 × 128,3 cm; Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas.

Entre los artistas de la generación de David que desdeñaron los temas antiguos se halló el gran pintor español Francisco de Goya (1746-1828). Goya era un gran conocedor de la mejor tradición de la pintura española, que había producido a El Greco (pág. 372, ilustración 238) y a Velázquez (pág. 407, ilustración 264), y su *Majas en un balcón* (ilustración 317) demuestra que, a diferencia de David, no renunció al brillante colorido de los pintores

317

Francisco de Goya
Majas en un balcón h. 1810-1815.

Óleo sobre lienzo, 194,8 × 125,7 cm; Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

318

Francisco de Goya
El rey Fernando VII en un campamento, h. 1814.

Óleo sobre lienzo, 207 × 140 cm; Museo del Prado, Madrid.

anteriores en favor de la grandiosidad clásica. El gran pintor veneciano del siglo XVIII Giovanni Battista Tiepolo (pág. 442, ilustración 288) había acabado sus días como pintor de la corte en Madrid, y en el cuadro de Goya encontramos trazas de la influencia de su esplendor. Y sin embargo, las figuras de Goya pertenecen a un mundo distinto. Las dos mujeres que lanzan una mirada provocativa al paseante, mientras dos galanes embozados se mantienen en segundo plano, pueden estar más cerca del mundo de Hogarth. Los retratos de Goya, que le procuraron un lugar en la corte española (ilustración 318), recuerdan superficialmente los retratos de Estado tradicionales de Van Dyck (pág. 404, ilustración 261), o los de Reynolds. La maestría con que evo-

319

Detalle de la ilustración 318.

320

Francisco de Goya
El coloso, 1810-1818.
Aguantinta, 28,7 × 20,8 cm.

ca el brillo de la seda y del oro recuerdan a Ticiano o a Velázquez. Pero al mismo tiempo mira a sus modelos con otros ojos. No es que aquellos maestros halagaran a los poderosos, sino que Goya parece exento de piedad. Goya hacía que en sus rasgos se revelara toda su vanidad y fealdad, su codicia y vacuidad (ilustración 319). Ningún pintor de corte anterior o posterior ha dejado un testimonio tal de sus mecenas.

No sólo como pintor de retratos se mantuvo Goya independiente de los convencionalismos del pasado. Al igual que Rembrandt, produjo un gran número de aguafuertes, la mayoría de ellos mediante una técnica nueva denominada aguatinta, la cual permite no sólo grabar las líneas sino también modificar las manchas. Lo más sorprendente en las estampas de Goya es que no constituyen ilustraciones de ningún tema conocido, sea bíblico, histórico o de género. Muchas de ellas son visiones fantásticas de brujas y de apariciones espantosas. Algunas son consideradas como acusaciones contra los poderes de la estupidez y la reacción, de la opresión y la crueldad humana que observó Goya en España; otras parecen acabar de dar forma a las pesadillas del artista. La ilustración 320 representa uno de los más alucinantes de sus sueños: la figura de un gigante sentado en el borde del mundo. Podemos calcular sus proporciones colosales por el menudo paisaje del primer término, y ver cómo se transforman en simples manchas casas y castillos enanos. Podemos hacer girar nuestra imaginación en torno a esta aparición horrible, que está conseguida con tanta claridad en sus perfiles como si hubiera sido estudiada del natural. El monstruo está sentado como un íncubo maligno sobre un paisaje a la luz de la luna. ¿Pensaba Goya en la suerte de su país, oprimido por las garras y la insensatez humanas? ¿O creó simplemente una imagen, como si fuera un poema? Pues fue éste el efecto más destacado de la ruptura de la tradición: los artistas pasaron a sentirse en libertad de plasmar sus visiones sobre el papel como sólo los poetas habían hecho hasta entonces.

El ejemplo más sobresaliente de esta nueva dimensión del arte fue el del poeta y místico inglés William Blake (1757-1827), once años más joven que Goya. Blake fue un hombre profundamente religioso que vivió encerrado en su propio mundo, desdeñando el arte oficial de las academias y renunciando a aceptar sus normas. Algunos creyeron que estaba completamente loco; otros lo menospreciaron como un pobre chiflado, y sólo algunos de sus contemporáneos creyeron en su arte y le libraron de la miseria. Vivió realizando grabados, unas veces para otros, y en ocasiones para ilustrar sus propios poemas. La ilustración 321 representa una de las ilustraciones de Blake para su poema *Europa, Una profecía.* Se dice que Blake vio esta enigmática figura de un anciano inclinado para medir el globo con un compás en una visión flotando encima de él, y en lo alto de una escalera, cuando estuvo viviendo en Lambeth. Existe un pasaje en la Biblia (Proverbios 8, 22-28), en el cual la Sabiduría habla y dice:

> Yahveh me creó, primicia de su camino, antes que sus obras más antiguas. Desde la eternidad fui fundada, desde el principio, antes que la tierra. Cuando no existían los abismos fui engendrada, cuando no había fuentes cargadas de agua. Antes que los montes fuesen asentados, antes que las colinas, fui engendrada. No había hecho aún la tierra ni los campos, ni el polvo primordial del orbe. Cuando asentó los cielos, allí estaba yo, cuando trazó un círculo sobre la faz del abismo...

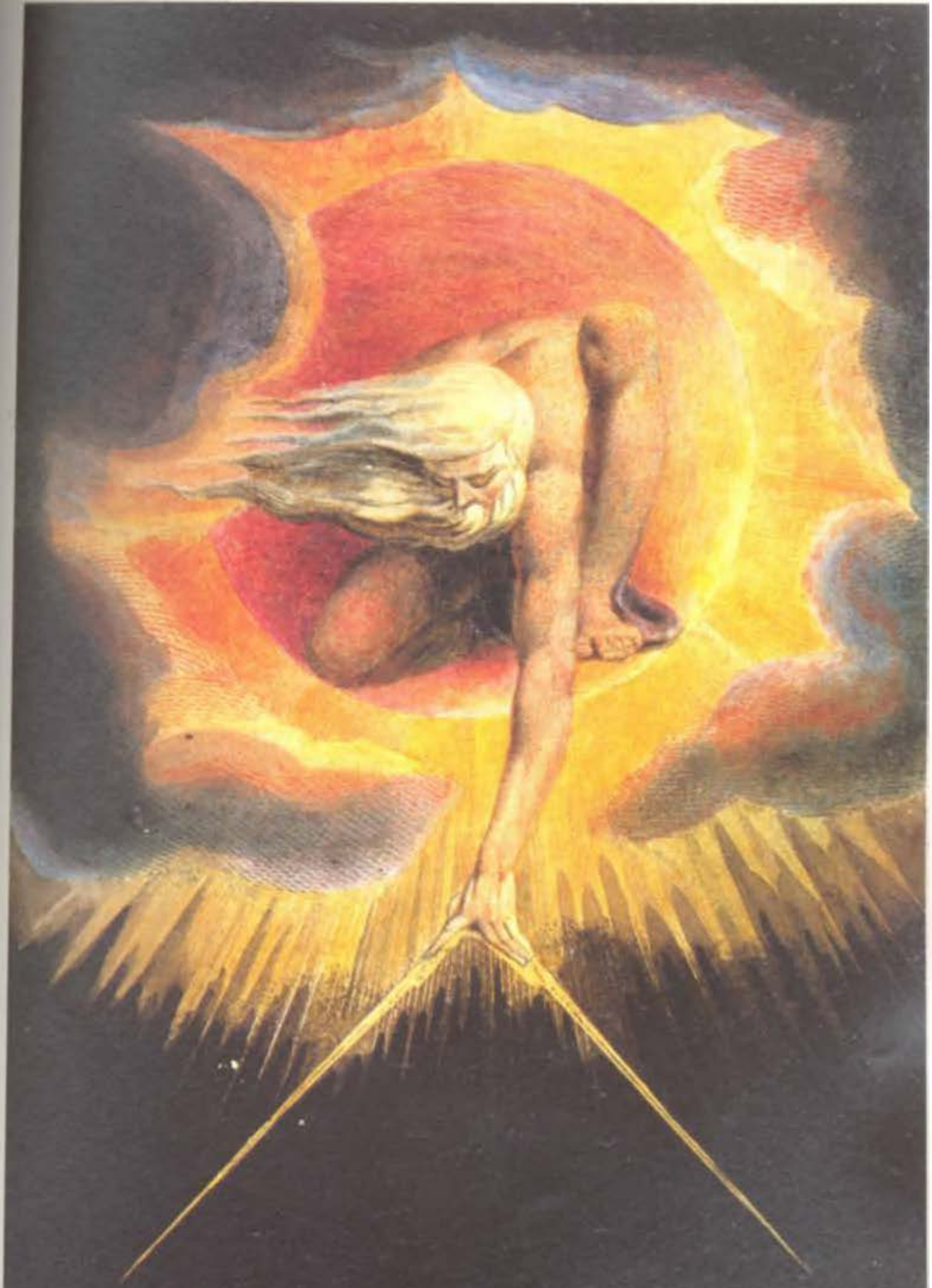
321

William Blake
El Anciano de los Días,
1794.

Grabado en acero con acuarela, 23,3 × 16,8 cm; Museo Británico, Londres.

Es esta grandiosa visión del Dios poniendo una bóveda sobre la faz del abismo la que ilustró Blake. Hay algo de la figura del Dios según Miguel Ángel (pág. 312, ilustración 200) en esta imagen de la creación, pues Blake fue un admirador de Miguel Ángel. Pero en sus manos, la figura se ha convertido en maravillosa y fantástica. En efecto, Blake se formó una mitología peculiar, y el personaje de la visión no fue, estrictamente hablando, un todopoderoso, sino un ser creado por la imaginación de Blake al que éste dio el nombre de Urizen. Aunque Blake concibió a Urizen como creador del mundo, juzgó que éste era perverso, siendo por consiguiente su creador un espíritu maligno. De aquí el carácter de pesadilla pavorosa de la visión, en la que el compás aparece como un relámpago de luz en una noche oscura y tormentosa.

Blake estuvo tan sumido en sus visiones que rechazó dibujar del natural y confió enteramente en su mirada interior. Es fácil señalar incorrecciones en sus dibujos, pero hacerlo así sería ignorar el objeto de su arte. Al igual que los artistas medievales, no se preocupó de la perfecta reproducción de las figuras, porque el sentido de cada una de las que componían sus sueños fue de tan avasalladora importancia para él que la simple cuestión de su corrección le parecía trivial. Fue el primer artista después del Renacimiento que de este modo se rebeló conscientemente contra las normas establecidas por la tradición, y difícilmente podemos condenar a sus contemporáneos por haberle juz-



gado horrible. No hace siquiera un siglo que fue universalmente reconocido como una de las figuras más importantes del arte inglés.

Existió una rama de la pintura que se aprovechó mucho de la nueva libertad del artista en su elección de temas: la pintura de paisajes. Hasta entonces, ésta había sido considerada como una rama menor del arte. En particular, los pintores que habían consagrado su existencia a pintar vistas de las residencias campestres, parques o perspectivas pintorescas no eran considerados seriamente como artistas. Esta actitud cambió un tanto como consecuencia del espíritu romántico de finales del siglo XVIII, y grandes artistas se consagraron a elevar este género de pintura a una nueva dignidad. En esto, también, la tradición podía servir como ayuda y obstáculo a la par, y resulta sugestivo observar de qué manera tan distinta dos paisajistas ingleses de la misma generación abordaron este problema. Uno fue Joseph Mallord William Turner (1775-1851); el otro, John Constable (1776-1837). Existe algo en el contraste entre estos dos hombres que nos recuerda el que existió entre Reynolds y Gainsborough, pero en los cincuenta años que separan sus generaciones respectivas, el abismo abierto entre las actitudes de ambos rivales se hizo mucho mayor. Turner, como Reynolds, fue un artista de un éxito extraordinario, cuyas obras producían con frecuencia gran sensación en la Real Academia. Tanto como Reynolds, estuvo obsesionado por el problema de la tradición, siendo la ambición de su vida situarse al nivel —si no sobrepasarle— del famoso paisajista Claude Lorrain (pág. 396, ilustración 255). Cuando legó sus cuadros y bocetos a la nación, puso como condición que uno de ellos (ilustración 322) permaneciera

322

Joseph Mallord William Turner
Dido fundando Cartago, 1815.

Óleo sobre lienzo, 155,6 × 231,8 cm; National Gallery, Londres.

323

Joseph Mallord William Turner
Tormenta de nieve: Un vapor a la entrada del puerto. 1842.

Óleo sobre lienzo, 91,5 × 122 cm; Tate Gallery, Londres.

siempre colgado al lado de una obra de Claude Lorrain. Turner no se hizo mucha justicia a sí mismo incitando a esta comparación. La belleza de los cuadros de Claude Lorrain reside en su serenidad y sencillez apacible, en la claridad y precisión de su mundo de ensueño y en la ausencia de efectos estridentes. Turner tuvo, también, visiones de un mundo fantástico bañado en luz y de belleza refulgente, pero no fue el suyo un mundo apacible sino en movimiento; no sencillamente armónico, sino de espectacularidad deslumbradora. Amontonó en sus cuadros todos los efectos que podían hacerlos más sorprendentes y dramáticos, y, de haber sido menos artista de lo que fue, este deseo de impresionar al público muy bien podía haberle conducido a resultados desastrosos. Sin embargo, fue tan soberbio tramoyista, trabajó con tan buen gusto y tanta pericia que evitó ese peligro, y sus cuadros menores nos dan, en efecto, la concepción más grandiosa y sublime de la naturaleza. La ilustración 323 muestra una de las más atrevidas obras de Turner, la que representa un vapor en medio de la ventisca. Si comparamos esta agitada composición con la marina de Vlieger (pág. 418, ilustración 271) podremos calcular el grado de osadía de la concepción de Turner. El artista holandés del siglo XVII no sólo

324

John Constable
Troncos de árboles (estudio), h. 1821.

Óleo sobre papel, 24,8 × 29,2 cm; Victoria and Albert Museum, Londres.

pintó lo que vio de una rápida ojeada, sino también, hasta cierto punto, lo que sabía que existía allí. Sabía cómo estaba construido un barco y cuál era su aparejo, y, contemplando su obra, resulta fácil reconstruir estos navíos. Nadie podría reconstruir un vapor del siglo XIX ateniéndose a la marina de Turner. Todo lo que él nos proporciona es la impresión del sombrío casco y del gallardete ondeando bravamente en la punta del mástil: la impresión de una lucha con el mar furioso y la amenazadora tempestad. Casi percibimos el ímpetu del viento y el golpe de las olas. No podemos detenernos en los pormenores; todos ellos han quedado absorbidos por el deslumbramiento de la luz y la sombría oscuridad de la tormenta. No sabemos si Turner vio tormentas de esta clase, ni si son realmente así en el mar, pero sabemos que su representación es una tormenta sobrecogedora y terrible, como la que imaginamos al leer un poema romántico o al escuchar música romántica. En Turner, la naturaleza trasluce y expresa siempre emociones humanas; nos sentimos pequeños y abrumados ante las fuerzas que no podemos gobernar, por lo que nos vemos impulsados a admirar al artista que ha tenido a merced suya las fuerzas de la naturaleza.

Las ideas de Constable eran muy diferentes. Para él, la tradición con la que quería rivalizar Turner, superándola incluso, apenas era otra cosa que un engorro. Esto no quiere decir que no fuese capaz de admirar a los maestros del

pasado. Pero él quiso pintar lo que veía con sus propios ojos, no con los de Claude Lorrain. Puede decirse que prosiguió el camino del arte donde Gainsborough lo había dejado (pág. 470, ilustración 307). Pero incluso Gainsborough eligió los temas que eran pintorescos según un criterio tradicional, pues aún había seguido considerando la naturaleza como un fondo agradable ante el que situar escenas idílicas. Para Constable, todas esas ideas carecían de importancia, porque no deseaba nada más que la verdad. «Hay espacio suficiente para un pintor normal —le escribió a un amigo en 1802—; el gran vicio de nuestra época es la audacia, el intento de hacer algo más allá de la verdad.» Los paisajistas elegantes que seguían tomando a Claude Lorrain por modelo pusieron en juego un gran número de recursos, con ayuda de los cuales cualquier aficionado podía componer un verdadero cuadro sumamente agradable. Un árbol sugestivo en el primer término serviría como violento contraste de las distantes perspectivas que podían abrirse en la parte central. Las gamas de color se elaboraban primorosamente. Los colores cálidos, con preferencia las tonalidades pardas y doradas, debían estar en el primer término; los fondos debían diluirse en tintas de azul pálido. Existían recetas para pintar nubes, y recursos especiales para reproducir las cortezas de los robles nudosos. Constable despreció todas estas reglas preestablecidas. Se dice que

325

John Constable
La carreta de heno, 1821.
Óleo sobre lienzo, 130,2 × 185,4 cm; National Gallery, Londres.

326

Caspar David Friedrich
Paisaje de las montañas de Silesia, h. 1815-1820.

Oleo sobre lienzo, 54,9 × 70,3 cm; Pinacoteca Moderna, Munich.

un amigo suyo le reconvino porque no daba a su primer plano el requerido color castaño de un viejo violín, y que Constable cogió un violín y lo colocó delante de él sobre la hierba para mostrar al amigo la diferencia entre el verde jugoso tal como lo vemos y los tonos cálidos exigidos por las reglas convencionales. Pero Constable no quería sorprender a nadie con innovaciones atrevidas, sino que procuraba tan sólo ser fiel a su propia visión. Salía al campo para tomar notas del natural y reelaborarlas después en su estudio. Sus apuntes (ilustración 324) son más atrevidos a menudo que sus cuadros terminados, pero aún no había llegado el momento de que el público aceptara el esbozo de una rápida impresión como obra digna de ser expuesta. Con todo, sus cuadros produjeron impresión cuando fueron exhibidos por vez primera. La ilustración 325 reproduce el esbozo de un cuadro que hizo famoso a Constable en París cuando fue expuesto allí en 1824. Representa una sencilla escena rural, una carreta de heno vadeando un río. Debemos perdernos en el cuadro, mirar los retazos de sol en los prados del fondo y las nubes pasajeras; tenemos que

seguir el curso del arroyuelo y quedarnos un rato junto a la pequeña casa, pintada con tanta contención y simplicidad, para apreciar la sinceridad absoluta del artista, su negativa ser más imponente que la naturaleza y su total carencia de afectación y pretensiones.

La ruptura con la tradición había abandonado a los artistas a las dos posibilidades personificadas en Turner y Constable. Podían convertirse en pintores-poetas, o decidir colocarse frente al modelo y explorarlo con la mayor perseverancia y honradez de que fueran capaces. Existieron, ciertamente, grandes artistas entre los pintores románticos europeos, como el pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840), cuyos paisajes reflejan el estado de ánimo característico de la lírica romántica de su época, con la que estamos familiarizados a través de las canciones de Schubert. Su cuadro de un panorama desolado (ilustración 326) puede hacernos pensar en el espíritu de los paisajes chinos (pág. 153, ilustración 98), tan íntimamente ligados a las ideas poéticas. Pero por grande y merecido que fuera el éxito que estos pintores consiguieron en sus días, hoy creemos que quienes siguieron el camino de Constable, y trataron de explorar objetivamente el mundo visible, lograron algo de importancia más duradera.

François-Joseph Heim
Carlos X de Francia entregando distinciones en el Salón de París de 1824. 1825-1827.

Muestra del nuevo papel jugado por las exposiciones oficiales. Óleo sobre lienzo, 173 x 256 cm; Museo del Louvre, París.

25

REVOLUCIÓN PERMANENTE

El siglo XIX

Lo que he denominado la ruptura de la tradición, señalada por la época de la gran Revolución francesa, hizo cambiar totalmente la situación en que vivieron y trabajaron los artistas. Las exposiciones y las academias, los críticos y los entendidos hicieron cuanto les fue posible por establecer una distinción entre el Arte, con A mayúscula, y el mero ejercicio de un arte, fuese el del pintor o el del arquitecto. Ahora, esos cimientos sobre los que el arte había permanecido fueron minados desde otra parte. La revolución industrial comenzó a destruir las propias tradiciones del sólido quehacer artístico; la obra manual dio paso a la producción maquinista; el taller, a la fábrica.

Los resultados más inmediatos de este cambio se hicieron visibles en arquitectura. La falta de una sólida preparación, combinada con una extraña insistencia en el estilo y la belleza, casi la hicieron sucumbir. La cantidad de edificios construidos en el siglo XIX probablemente fue mayor que la de todas las épocas anteriores juntas. Fue la etapa de la gran expansión de las ciudades en Europa y América, que convirtió campos enteros en áreas de construcción. Pero esta época de actividad constructora ilimitada carecía de estilo propio. Las reglas de los libros de consulta y de modelos, que tan admirablemente habían cumplido su papel en la época anterior, fueron, de ordinario, desdeñadas como demasiado sencillas y no artísticas. El hombre de negocios o la junta de la ciudad que proyectaban una nueva fábrica, estación de ferrocarril, escuela o museo, querían tener Arte a cambio de su dinero. Consiguientemente, cuando otras consideraciones habían quedado satisfechas, se le encargaba al arquitecto que realizara una fachada en estilo gótico, que le diera a un edificio la apariencia de un castillo normando, de un palacio del Renacimiento, o incluso de una mezquita oriental. Ciertos convencionalismos eran más o menos aceptados, pero no contribuían en mucho a mejorar las cosas. Las iglesias se construían más a menudo en estilo gótico, porque éste había sido el predominante en la llamada época de la fe. Para los teatros y palacios de ópera, el teatral estilo barroco es el que, con frecuencia, se consideraba como el más adecuado, mientras que los palacios y ministerios se creía que parecerían más graves bajo las formas majestuosas del Renacimiento italiano.

Sería injusto concluir en que no existieron buenos arquitectos en el siglo XIX. Los hubo, ciertamente, pero la situación en que se hallaba su arte operó

327

Charles Barry, Augustus Welby y Northmore Pugin
El Parlamento, Londres, 1835.

contra ellos. Cuanto más concienzudamente estudiaban para imitar los pasados estilos, menos fácilmente se adaptaban sus proyectos a los fines a que se dirigían. Y si decidían hacer caso omiso de las exigencias de estilo que tenían que adoptar, las consecuencias no acostumbraban ser demasiado felices para ellos. Algunos arquitectos del siglo XIX consiguieron encontrar un camino entre estas dos incómodas alternativas, creando obras que no eran remedos de lo antiguo ni caprichosas invenciones. Sus construcciones se han convertido en hitos de las ciudades donde se elevan, y hemos llegado a habituarnos a ellas como si formaran parte del escenario natural. Tal cosa sucede, por ejemplo, con el Parlamento de Londres (ilustración 327), cuya historia es característica de las dificultades en que tuvieron que trabajar los arquitectos de la época. Cuando la vieja Cámara se quemó en 1834, se organizó un certamen, y la decisión del jurado recayó sobre el proyecto de sir Charles Barry (1795-1860), un experto en el estilo Renacimiento. Sin embargo, se consideró que las libertades civiles inglesas descansaban sobre los fundamentos del medievo, y que lo lógico y oportuno era erigir la sede de la libertad inglesa en estilo gótico; punto de vista que, por otra parte, también fue unánimemente aceptado cuando la restauración de la Cámara tras su destrucción por las bombas alemanas fue discutida al concluir la última guerra. Consiguientemente, Barry tuvo que aceptar el asesoramiento de un experto en los detalles góticos: A. W. N. Pugin (1812-1852), cuyo padre había sido un

ardoroso campeón del renacer gótico. La colaboración consistió poco más o menos en lo siguiente: que Barry decidiría la estructura y ordenamiento del edificio, mientras Pugin cuidaría de la decoración de la fachada y del interior. Difícilmente puede parecernos a nosotros muy satisfactorio este procedimiento, pero el resultado no fue demasiado malo. Vista desde lejos, a través de las nieblas londinenses, la silueta del edificio de Barry no carece de cierta dignidad, y, vistos desde los barrios próximos, los pormenores góticos conservan algo todavía de su romántico atractivo.

En pintura y escultura, los convencionalismos estilísticos desempeñaron un papel menos destacado, lo que puede hacernos creer que la ruptura con la tradición afectó en menor grado a estas artes; pero no fue así. La vida de un artista no por eso dejó de tener sus inquietudes y penalidades, pero había algo que podía considerarse superación del «feliz tiempo pasado»: que ningún artista tenía que preguntarse a qué había venido al mundo. En algunos aspectos, su obra se hallaba tan bien definida como la de cualquier otra profesión. Siempre existían retablos de iglesia que realizar, retratos que pintar; y la gente adquiría cuadros para sus mejores salones, o encargaba frescos para sus residencias campestres. En todas estas tareas podía trabajar más o menos de acuerdo con las líneas preestablecidas, entregando los productos que el cliente esperaba recibir. Es cierto que podía producir obras indiferentes, o realizar las que se le encargaban tan superlativamente bien que la tarea que tenía entre manos fuera nada menos que el punto de partida de una obra maestra trascendental. Pero esta posición ante la vida no siempre era sólida. Precisamente fue la sensación de seguridad lo que los artistas perdieron en el siglo XIX. La ruptura con la tradición había abierto un campo ilimitado para escoger; en ellos estaba decidir si querían pintar paisajes o dramáticas escenas del pasado, si querían escoger temas de Milton o de los clásicos, si querían adoptar el severo estilo neoclásico de David o la modalidad fantasmagórica de los maestros románticos. Pero cuanto mayor se había hecho el campo para elegir, menos fácil se había vuelto el que los gustos del artista coincidieran con los de su público. Los que compraban cuadros generalmente tenían una idea determinada en la cabeza, buscando algo muy similar a lo que habían visto en alguna otra parte. En el pasado, esta demanda había sido fácil de satisfacer porque, aun cuando las obras de un artista se diferenciaran mucho en cuanto a mérito artístico, las distintas creaciones de una época se parecían entre sí en muchos aspectos. Ahora, cuando esta unidad de tradición había desaparecido, las relaciones del artista con su cliente pasaron a ser demasiado tirantes por lo general. El gusto del comprador se había fijado en un sentido; el artista no se sentía conforme con él para poder satisfacer la demanda. Si se veía obligado a atenderla porque necesitaba dinero, sentía que había hecho concesiones, y perdía en su propia estimación y en la de los demás. Si decidía no seguir más que su voz interior y rechazar cualquier encargo que no coincidiese con su idea del arte, se hallaba literalmente en peligro de morirse de hambre. Así, una profunda hendi-

dura se abrió en el siglo XIX entre aquellos artistas cuyo temperamento o convicciones les permitían seguir los convencionalismos y satisfacer las demandas del público y aquellos otros que se preciaban de su propio aislamiento, deliberadamente aceptado. Lo que empeoró las cosas fue que la revolución industrial y la decadencia del oficio, la aparición de una nueva clase media sin tradición, y la producción de obras a bajo precio que se enmascaraban con el nombre de Arte, acabaron por desbaratar el gusto del público.

El recelo entre artistas y público fue recíproco por lo general. Para el hombre de negocios, un artista era poco más que un impostor que pedía precios absurdos por algo que apenas si podía considerarse como un trabajo honrado. Entre los artistas, por otra parte, se convirtió en un pasatiempo *épater le bourgeois,* dejarlo perplejo y estupefacto. Los artistas empezaron a sentirse una raza aparte, dejándose crecer la barba y los cabellos, vistiendo de terciopelo o pana, con sombreros de alas anchas y grandes lazos anudados de cualquier modo, y, por lo general, extremaron su desprecio hacia los convencionalismos de la gente «respetable». Este estado de cosas era inaudito, pero seguramente inevitable. Y debe reconocerse que, aunque la carrera de un artista acostumbró tropezar con los más peligrosos obstáculos, las nuevas condiciones también tuvieron su compensación. Los peligros eran evidentes. El artista que vendía su alma, condescendiendo con los gustos de quienes carecían de ellos, estaba perdido. Así, fue el artista quien a veces dramatizó su situación, creyéndose un genio por la sola razón de no encontrar compradores. Pero la situación sólo fue desesperada para los carentes de temperamento, pues la amplitud del terreno en que escoger y la independización de los antojos de los clientes, alcanzadas a tan alto precio, también poseían sus ventajas. Por primera vez, acaso, llegó a ser verdad que el arte era un perfecto medio para expresar el sentir individual; siempre, naturalmente, que el artista poseyera ese sentir individual al que dar expresión.

A muchos esto puede parecerles una paradoja. Consideran todo arte como un medio de expresión, y en cierto modo están en lo cierto. Pero la cuestión no es tan sencilla como de ordinario se cree. Es evidente que un artista del Egipto antiguo tuvo muy pocas oportunidades de expresar su personalidad; las reglas y convencionalismos de su estilo fueron tan estrictas que tuvo muy poco campo para escoger. Un sencillo ejemplo lo aclarará. Si decimos que una mujer expresa su personalidad en su manera de vestirse, damos a entender que su elección indica sus inclinaciones y preferencias. No necesitamos más que observar a una conocida nuestra en el momento de comprar un sombrero y tratar de descubrir por qué rechaza éste y elige aquel otro. Esto siempre tendrá algo que ver con la manera de verse a sí misma y de cómo desea que la vean los demás, y cualquier acto de elección semejante puede revelarnos algún rasgo de su personalidad. Si ella tiene que usar uniforme, todavía puede quedarle alguna posibilidad de expresión, pero evidentemente en mucho menor grado. El estilo es una especie de uniforme. Ciertamente, sabemos que llegó un momento en el que las posibi-

lidades personales del artista aumentaron, y, con ellas, los medios para que expresara su peculiar carácter. Cualquiera puede advertir que el tipo humano de Fra Angélico fue distinto del de Vermeer van Delft. Y sin embargo, ninguno de estos artistas escogió nada deliberadamente para expresar su personalidad. Lo hicieron tan sólo espontáneamente, como nosotros nos expresamos a nosotros mismos en cualquier cosa que hagamos, lo mismo al encender la pipa que al correr detrás del autobús. La idea de que la verdadera finalidad del arte era expresar la personalidad sólo podía ganar terreno cuando el arte hubiese perdido sus otros fines. Sin embargo, tal como se desarrollaron las cosas, esta situación fue natural y valiosa, pues lo que las personas que se preocupaban por el arte iban a buscar a las exposiciones y los estudios de los artistas no era ya el despliegue de una habilidad adocenada —que se había vuelto demasiado vulgar como para merecer que se le prestase atención—, sino que querían que el arte les hiciera entrar en contacto con hombres con los que valdría la pena conversar; creadores cuyas obras pusieran de manifiesto una sinceridad incorruptible, artistas que no se contentaran con perseguir unos efectos y que no darían una sola pincelada sin interrogarse a sí mismos para saber si la misma satisfacía su conciencia artística. En tal aspecto, la pintura del siglo XIX difiere considerablemente de la historia del arte tal como la hemos visto desarrollarse hasta ahora. En las épocas anteriores, corrientemente eran los grandes maestros poseedores de una técnica superior quienes recibían los encargos más importantes, y por ello se hacían famosos. Pensemos tan sólo en Giotto, Miguel Ángel, Holbein, Rubens o incluso Goya. Esto no quiere decir que no se produjeran tragedias o que no hubiera artistas menospreciados en sus propios países, sino que, en general, el artista y su público compartían ciertos supuestos y, en consecuencia, compartían también una misma escala de valoración. Hasta el siglo XIX no se abrió un abismo patente entre los artistas triunfantes —que contribuyeron a la creación de un arte oficial— y los inconformistas, que por lo general no fueron apreciados hasta después de su muerte. Esto originó una extraña paradoja: incluso los historiadores actuales saben poco acerca del arte oficial. Cierto es que muchos de nosotros estamos familiarizados con algunas de sus obras, monumentos a grandes personajes en plazas públicas, murales en los ayuntamientos o vidrieras en iglesias y universidades, pero en su mayoría han adquirido un aspecto tan rancio y trasnochado a nuestros ojos que no les prestamos mayor atención que a los grabados de las en otro tiempo famosas obras de exposición que adornan los salones de algún anticuado hotel.

Quizá haya alguna razón para un descuido tan frecuente. Al hablar del cuadro en que se ve a Carlos I enfrentándose al Parlamento, pintado por Copley (pág. 483, ilustración 315), he mencionado que este esfuerzo para visualizar un momento dramático de la historia del modo más exacto posible produjo una impresión duradera, y que durante todo un siglo muchos artistas dedicaron arduos esfuerzos a tales cuadros históricos, en los que aparecían hombres del

pasado —Dante, Napoleón o George Washington— en algún momento crucial de sus vidas. Podría haber añadido que estos cuadros teatrales tuvieron mucho éxito en las exposiciones, pero que bien pronto perdieron su atractivo. Nuestras ideas acerca del pasado tienden a cambiar con rapidez. La riqueza de detalles en trajes y escenarios pronto adquiere un aspecto poco convincente, y los gestos heroicos se tornan melodramáticos y afectados. Es bastante probable que llegue un momento en que estas obras sean redescubiertas, y en que sea posible discernir entre las realmente malas y las meritorias, puesto que es evidente que no todo ese arte fue tan vacío y convencional como hoy tendemos a creer. Y sin embargo, posiblemente seguirá siendo verdad que la palabra Arte adquirió un sesgo diferente a partir de la gran Revolución, y que en el siglo XIX la historia del arte no podrá consistir nunca en la de los maestros más famosos y mejor pagados de la época. Se nos antoja más la historia de un grupo de hombres solitarios, que tuvieron el valor y la perseverancia de opinar por sí mismos así como de examinar de modo osado y crítico las convenciones existentes para abrir de este modo nuevos horizontes a su arte.

Los episodios más dramáticos de esta evolución acaecieron en París, pues esta ciudad se había convertido en la capital artística de la Europa del siglo XIX, tal como lo fueran Florencia y Roma en los siglos XV y XVII, respectivamente. Artistas de todo el mundo afluyeron a París para estudiar con renombrados maestros, y, sobre todo, para intervenir en las interminables discusiones que acerca de la naturaleza del arte se desarrollaban en los cafés de Montmartre, donde se estaba forjando penosamente una concepción artística nueva.

328

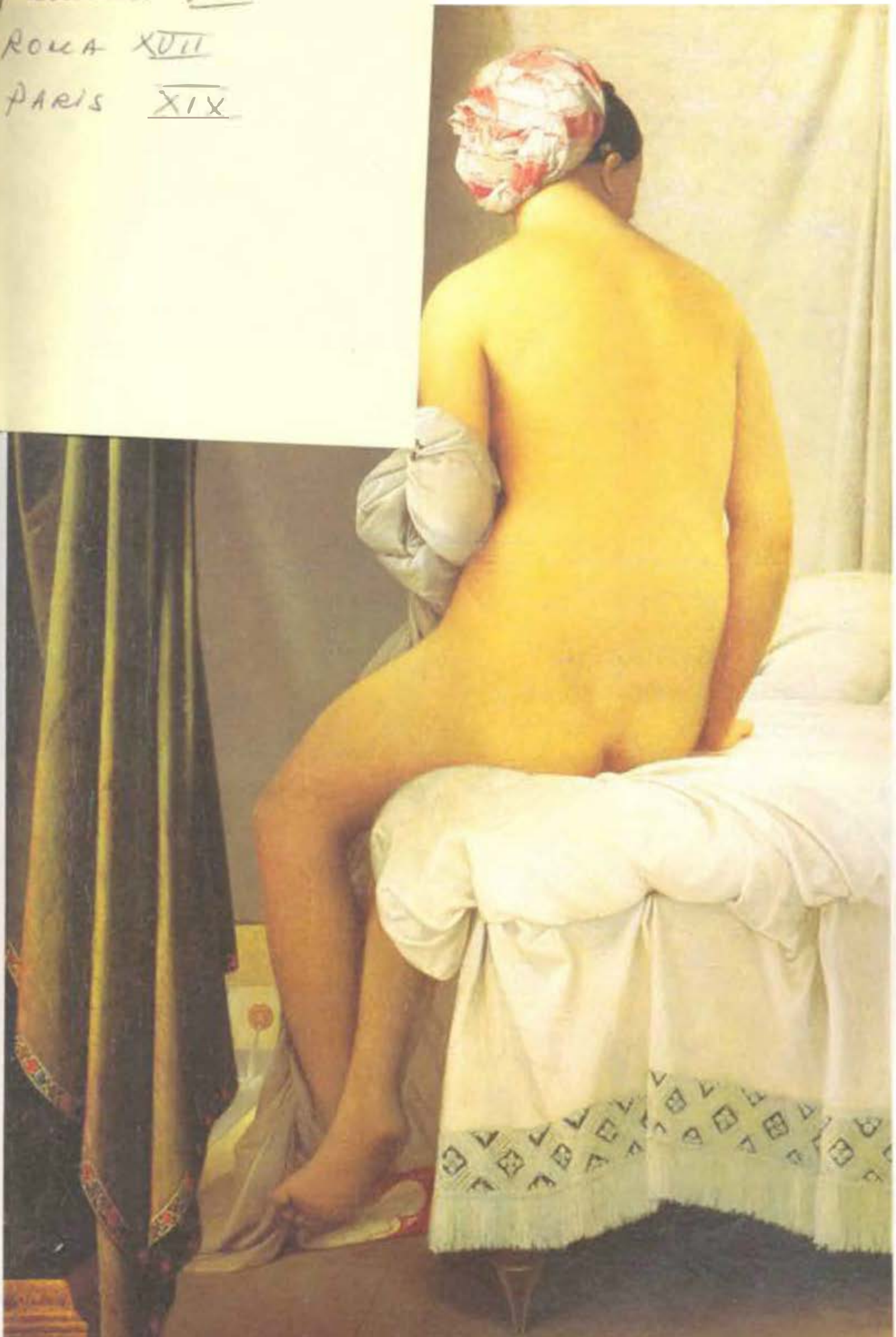
Jean-Auguste-Dominique Ingres *La bañista de Valpinçon*, 1808.

Óleo sobre lienzo, 146 × 97,5 cm; Museo del Louvre, París.

El más destacado pintor tradicionalista, en la primera mitad del siglo XIX, fue Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Discípulo y seguidor de David (pág. 485), fue, como su maestro, un gran admirador del arte heroico de la antigüedad clásica. En sus enseñanzas insistió en la necesidad de una disciplina de precisión absoluta en el estudio del natural y combatió la improvisación y el desaliño. La ilustración 328 muestra su maestría en el modelado de las formas y la fría claridad de su composición. Es fácil comprender que muchos artistas envidiaran la seguridad de la técnica de Ingres y respetaran su autoridad, aun cuando no compartieran sus puntos de vista. Pero también es comprensible que incluso sus más entusiastas contemporáneos acabasen hartos de tanta perfección.

Todos los adversarios de Ingres se unieron en torno al estilo de Eugène Delacroix (1798-1863). Delacroix pertenecía a la estirpe de grandes revolucionarios del país de las revoluciones. Hombre de compleja personalidad, los objetos de su interés eran múltiples y diversos, y en su excelente *Diario* da a entender que no le hubiera complacido ser encasillado como un fanático rebelde. Si se le adjudicó este papel fue porque no podía aceptar las normas de la Academia. Delacroix no soportó toda aquella teatralería acerca de griegos y romanos, con la insistencia respecto a la corrección en el dibujo y la constante imitación

CAPITAL ARTISTICA
· Florencia XV
· ROMA XVII
· PARIS XIX



pasado —Dante, Napoleón o George Washington— en algún momento crucial de sus vidas. Podría haber añadido que estos cuadros teatrales tuvieron mucho éxito en las exposiciones, pero que bien pronto perdieron su atractivo. Nuestras ideas acerca del pasado tienden a cambiar con rapidez. La riqueza de detalles en trajes y escenarios pronto adquiere un aspecto poco convincente, y los gestos heroicos se tornan melodramáticos y afectados. Es bastante probable que llegue un momento en que estas obras sean redescubiertas, y en que sea posible discernir entre las realmente malas y las meritorias, puesto que es evidente que no todo ese arte fue tan vacío y convencional como hoy tendemos a creer. Y sin embargo, posiblemente seguirá siendo verdad que la palabra Arte adquirió un sesgo diferente a partir de la gran Revolución, y que en el siglo XIX la historia del arte no podrá consistir nunca en la de los maestros más famosos y mejor pagados de la época. Se nos antoja más la historia de un grupo de hombres solitarios, que tuvieron el valor y la perseverancia de opinar por sí mismos así como de examinar de modo osado y crítico las convenciones existentes para abrir de este modo nuevos horizontes a su arte.

Los episodios más dramáticos de esta evolución acaecieron en París, pues esta ciudad se había convertido en la capital artística de la Europa del siglo XIX, tal como lo fueran Florencia y Roma en los siglos XV y XVII, respectivamente. Artistas de todo el mundo afluyeron a París para estudiar con renombrados maestros, y, sobre todo, para intervenir en las interminables discusiones que acerca de la naturaleza del arte se desarrollaban en los cafés de Montmartre, donde se estaba forjando penosamente una concepción artística nueva.

328

Jean-Auguste-Dominique Ingres *La bañista de Valpinçon*, 1808.

Óleo sobre lienzo, 146 × 97,5 cm; Museo del Louvre, París.

El más destacado pintor tradicionalista, en la primera mitad del siglo XIX, fue Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Discípulo y seguidor de David (pág. 485), fue, como su maestro, un gran admirador del arte heroico de la antigüedad clásica. En sus enseñanzas insistió en la necesidad de una disciplina de precisión absoluta en el estudio del natural y combatió la improvisación y el desaliño. La ilustración 328 muestra su maestría en el modelado de las formas y la fría claridad de su composición. Es fácil comprender que muchos artistas envidiaran la seguridad de la técnica de Ingres y respetaran su autoridad, aun cuando no compartieran sus puntos de vista. Pero también es comprensible que incluso sus más entusiastas contemporáneos acabasen hartos de tanta perfección.

Todos los adversarios de Ingres se unieron en torno al estilo de Eugène Delacroix (1798-1863). Delacroix pertenecía a la estirpe de grandes revolucionarios del país de las revoluciones. Hombre de compleja personalidad, los objetos de su interés eran múltiples y diversos, y en su excelente *Diario* da a entender que no le hubiera complacido ser encasillado como un fanático rebelde. Si se le adjudicó este papel fue porque no podía aceptar las normas de la Academia. Delacroix no soportó toda aquella teatralería acerca de griegos y romanos, con la insistencia respecto a la corrección en el dibujo y la constante imitación

CAPITAL ARTISTICA
- Florencia XV
- ROMA XVII
- PARIS XIX

de las estatuas clásicas. Consideró que, en pintura, el color era mucho más importante que el dibujo, y la imaginación que la inteligencia. En tanto que David y su escuela cultivaban el gran estilo y admiraban a Poussin y Rafael, Delacroix sacaba de quicio a los entendidos, prefiriendo a los venecianos y a Rubens. Estaba cansado de los temas cultos que la Academia quería que plasmaran los pintores, por lo que en 1832 se fue al norte de África a estudiar el brillante colorido y los románticos ornamentos del mundo árabe. Cuando vio en Tánger torneos a caballo, anotó en su *Diario:* «Desde el primer momento se encabritaban, y luchaban con una furia que me hizo temer por sus jinetes, pero era magnífico para pintarlo. Estoy seguro de que he sido testigo de una escena tan extraordinaria y fantástica como las que... Rubens podía haber imaginado.» La ilustración 329 muestra uno de los frutos de este viaje. Todo lo que hay en el cuadro es un mentís a cuanto habían predicado pintores como David e Ingres; no hay en él precisión de contornos ni desnudos modelados esmeradamente por degradación de tonos de luz y sombra, ni forzado equilibrio en la composición, ni siquiera se trata de un tema edificante o patriótico. Lo único que se ha propuesto el pintor es hacernos participar de un instante intensamente sugestivo y compartir con él su deleite ante el movimiento y atractivo de la escena, con la caballería árabe galopando y el magnífico pura sangre encabritado en el primer término. Delacroix fue quien aclamó en París el cuadro de Constable (pág. 495, ilustración 325) aunque, dada su personalidad y su preferencia por los temas románticos, tal vez se asemeje más a Turner.

329

Eugène Delacroix
Caballería árabe a la carga, 1832.

Óleo sobre lienzo, 60 × 73,2 cm; Museo Fabre, Montpellier.

de las estatuas clásicas. Consideró que, en pintura, el color era mucho más importante que el dibujo, y la imaginación que la inteligencia. En tanto que David y su escuela cultivaban el gran estilo y admiraban a Poussin y Rafael, Delacroix sacaba de quicio a los entendidos, prefiriendo a los venecianos y a Rubens. Estaba cansado de los temas cultos que la Academia quería que plasmaran los pintores, por lo que en 1832 se fue al norte de África a estudiar el brillante colorido y los románticos ornamentos del mundo árabe. Cuando vio en Tánger torneos a caballo, anotó en su *Diario:* «Desde el primer momento se encabritaban, y luchaban con una furia que me hizo temer por sus jinetes, pero era magnífico para pintarlo. Estoy seguro de que he sido testigo de una escena tan extraordinaria y fantástica como las que… Rubens podía haber imaginado.» La ilustración 329 muestra uno de los frutos de este viaje. Todo lo que hay en el cuadro es un mentís a cuanto habían predicado pintores como David e Ingres; no hay en él precisión de contornos ni desnudos modelados esmeradamente por degradación de tonos de luz y sombra, ni forzado equilibrio en la composición, ni siquiera se trata de un tema edificante o patriótico. Lo único que se ha propuesto el pintor es hacernos participar de un instante intensamente sugestivo y compartir con él su deleite ante el movimiento y atractivo de la escena, con la caballería árabe galopando y el magnífico pura sangre encabritado en el primer término. Delacroix fue quien aclamó en París el cuadro de Constable (pág. 495, ilustración 325) aunque, dada su personalidad y su preferencia por los temas románticos, tal vez se asemeje más a Turner.

329

Eugène Delacroix
Caballería árabe a la carga, 1832.

Óleo sobre lienzo, 60 × 73,2 cm; Museo Fabre, Montpellier.

330

Jean-Baptiste Camille Corot
Tívoli, los jardines de Villa d'Este, 1843.
Óleo sobre lienzo, 43,5 × 60,5 cm; Museo del Louvre, París.

Sea como fuere, sabemos que Delacroix admiraba de verdad a un paisajista francés de su generación, de cuyo arte se podía decir que constituía un puente entre estos estilos tan distintos de acercarse a la naturaleza. Era Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). Al igual que Constable, Corot estaba decidido a plasmar la realidad tan verazmente como le fuera posible, pero la verdad que deseaba captar era algo diferente. La ilustración 330 muestra que se concentraba menos en el detalle que en la forma y la tonalidad generales de sus motivos, para transmitir el calor y la quietud de un día de verano en el sur.

Resulta que unos cien años antes Fragonard había elegido también un tema del parque de Villa d'Este, cerca de Roma (pág. 473, ilustración 310), y quizá valga la pena hacer una pausa para comparar estas y otras imágenes, tanto más cuanto que el paisaje estaba destinado a convertirse en el tema más importante del arte del siglo XIX. Es evidente que Fragonard buscaba la variedad, mientras que Corot perseguía una claridad y equilibrio que puede recordarnos remotamente a Poussin (pág. 395, ilustración 254) y a Claude Lorrain (pág. 396, ilustración 255). Sin embargo, la luz radiante y la atmósfera que llenan el cuadro de Corot se logran con medios muy distintos. Aquí puede ayudarnos de nuevo la comparación con Fragonard, porque el procedimiento de Fragonard le obligó a concentrarse en una cuidadosa gradación de tonos. Lo que tenía a su disposi-

ción como dibujante era el blanco del papel y varias intensidades de tierras; pero fijémonos, por ejemplo, en la pared del primer término y observemos cómo esto le era suficiente para expresar el contraste entre la luz y la sombra. Corot logró efectos similares con el uso de su paleta, y los pintores saben que éste no es un logro menor. La razón es que, con frecuencia, el color entra en conflicto con las gradaciones de tonos en las que se apoyaba Fragonard.

Podemos recordar en este punto el consejo que Constable recibió, y que rechazó (pág. 495), de pintar el primer término de color pardo claro tal como habían hecho Claude Lorrain y otros pintores. Este conocimiento convencional residía en la percepción de que los verdes puros tienden a chocar con otros colores. Por mucho que una fotografía nos parezca fiel al tema (como la de la pág. 461, ilustración 302), la intensidad de sus colores tendría un efecto destructivo sobre la suave gradación de tonos que también sirvió a Caspar David Friedrich (pág. 496, ilustración 326) para conseguir la sensación de lejanía. Más aún: si observamos *La carreta de heno* de Constable (pág. 495, ilustración 325), veremos que también él apagaba el color del primer término y del follaje para mantenerse dentro de una gama tonal unificada. Aparentemente, Corot captó la luz y la bruma luminosa de la escena con nuevos medios. Trabajó con una gama de grises plateados que no acaba de absorber los colores, sino que los mantiene en armonía sin alejarse de la verdad visual. Cierto que, al igual que Claude Lorrain y Turner, nunca dudó en introducir en sus cuadros figuras del pasado clásico o bíblico. De hecho, fue esta inclinación poética la que a la larga le proporcionó fama internacional.

331

Jean-François Millet
Las espigadoras, 1857.
Óleo sobre lienzo, 83,8 × 111 cm; Museo de Orsay, París.

Pese a que la callada maestría de Corot era querida y admirada por sus colegas más jóvenes, ellos no quisieron seguirle por ese camino. De hecho, el siguiente cambio tuvo que ver principalmente con los convencionalismos que regían el tema. En las academias todavía imperaba la idea de que los cuadros serios debían representar personajes serios, y que los trabajadores o los campesinos eran temas apropiados para las escenas de género, en la tradición de los maestros holandeses (págs. 381 y 428). Durante la época de la revolución de 1848, un grupo de artistas se congregó en la aldea francesa de Barbizon para seguir el programa de Constable y observar la naturaleza con ojos limpios. Uno de ellos, Jean-François Millet (1814-1875), resolvió ampliar este programa del paisaje a las figuras; se propuso pintar escenas de la vida de los campesinos, mostrándolos tal como eran, esto es, pintar hombres y mujeres trabajando en el campo. Es curioso advertir que esto haya podido considerarse revolucionario, pero en el arte del pasado los campesinos eran considerados como paletos jocosos tal como Bruegel los había pintado (pág. 382, ilustración 246). La ilustración 331 muestra el famoso cuadro de Millet *Las espigadoras*. Aquí no se halla representado ningún incidente dramático, nada que pueda considerarse anecdótico: no se trata más que de tres atareadas jornaleras sobre una llanura que se está segando. No son hermosas ni atractivas. No existe la sugerencia de un idilio

campestre en el cuadro; estas campesinas se mueven lenta y pesadamente, entregadas de lleno a su tarea. Millet ha procurado resaltar su sólida y recia constitución y sus premeditados movimientos, modelándolas vigorosamente con sencillos contornos contra la llanura, a la brillante luz solar. Así, sus tres campesinas adquieren una gravedad más espontánea y verosímil que la de los héroes académicos. La colocación, que parece casual a primera vista, mantiene esta impresión de equilibrio apacible. Existe un ritmo calculado en el movimiento y distribución de las figuras que da consistencia a todo el cuadro y que nos hace percibir que el pintor consideró la labor de las espigadoras como una labor de significación noble.

El pintor que dio nombre a este movimiento fue Gustave Courbet (1819-1877). Cuando inauguró una exposición individual de sus obras en una barraca de París, en 1855, la tituló *Le Réalisme, G. Courbet.* Su realismo señalaría una revolución artística. Courbet no quería ser discípulo más que de la naturaleza. Hasta cierto punto, su temperamento y su programa se parecieron a los de Caravaggio (pág. 392, ilustración 252): no deseaba la belleza, sino la verdad. En el cuadro de la ilustración 332 se representó a sí mismo de excursión por el campo con los utensilios de pintar a las espaldas, siendo saludado respetuosamente por un amigo y cliente. Tituló el cuadro *Bonjour, Monsieur Courbet.* A cualquiera acostumbrado a las escenas teatrales del arte académico, este cuadro le parecería francamente infantil. No existen en él elegantes actitudes, ni fluidez de líneas ni colores sugestivos. Comparada con su tosca composición, incluso la de *Las espigadoras,* de Millet, parece muy estudiada. La idea misma de un pintor autorretratándose en mangas de camisa, como un vagabundo, debió ser considerada una ofensa por los artistas respetables y sus admiradores. Pero esto fue, de todos modos, lo que Courbet se propuso conseguir, pues quiso que su cuadro constituyera una protesta contra los convencionalismos aceptados en su tiempo, que sacara al burgués de sus casillas y proclamara el valor de una sinceridad artística sin concesiones contra el hábil manejo de la rutinaria habilidad tradicional. Indudablemente, los cuadros de Courbet son sinceros. «Confío siempre —escribió en 1854 en una carta muy característica— ganarme la vida con mi arte sin tener que desviarme nunca de mis principios ni el grueso de un cabello, sin traicionar mi conciencia ni un solo instante, sin pintar siquiera lo que pueda abarcarse con una mano sólo por darle gusto a alguien o por vender con más facilidad.» La deliberada renuncia de Courbet a los efectos fáciles, así como su resolución de reflejar las cosas tal como las veía, estimuló a muchos otros a reírse de los convencionalismos y a no seguir más que su propia conciencia artística.

332

Gustave Courbet
El encuentro, o Bonjour, Monsieur Courbet, 1854.
Óleo sobre lienzo, 129 × 149 cm; Museo Fabre, Montpellier.

La misma preocupación por la sinceridad, la misma disconformidad con la insoportable y teatral ostentación del arte oficial que guió a los pintores de la escuela de Barbizon y a Courbet hacia el realismo, hizo que un grupo de pintores ingleses emprendieran un camino distinto. Estos pintores meditaron acerca de las causas que habían llevado al arte por tan peligrosa ruta; sabían que las

academias declaraban representar la tradición de Rafael y lo que se conocía con el nombre de gran estilo. Si esto era cierto, evidentemente el arte había tomado un giro erróneo con y a través de Rafael. Fueron él y sus continuadores quienes exaltaron el procedimiento de idealizar la naturaleza (pág. 320), conduciendo hacia lo bello a expensas de la realidad. Si el arte tenía que ser reformado, era preciso, por consiguiente, retroceder más allá de Rafael, retornar a la época en la que los artistas todavía eran artesanos fieles a un Dios, en que se esforzaban cuanto podían en copiar la naturaleza, no pensando en la fama terrenal sino en la mayor gloria del Dios. Creyendo que el arte se había vuelto insincero, por influjo de Rafael, y que su misión era volver a la edad de la fe, este grupo de amigos se dio a sí mismo el nombre de Hermandad Prerrafaelista. Uno de sus miembros mejor dotados fue el hijo de un refugiado italiano, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). La ilustración 333 muestra un cuadro con el tema de la anunciación, de Rossetti. Generalmente, este tema era representado de acuerdo con el modelo de las imágenes medievales, como la de la página 213, ilustración 141. El propósito de Rossetti de retornar al espíritu del medievo no significa que quisiera imitar los cuadros de entonces; lo que deseó fue emular su actitud, leyendo fervorosamente el relato bíblico e imaginándose esta escena en que el ángel se presentó a la Virgen dirigiéndole su salutación: «Ella se conturbó por estas palabras, y discurría qué significaría aquel saludo» (Lucas 1, 29). Podemos observar cómo se esforzó Rossetti en ser sencillo y sincero en su nueva concepción, y cuánto procuró hacernos ver el relato antiguo con el espíritu más puro. Pero precisamente por su intento de plasmar la naturaleza tan fielmente como los admirados florentinos del Quattrocento, algunos considerarán que la Hermandad Prerrafaelista se propuso un fin inalcanzable. Admirar la fe ingenua de los llamados primitivos (como se solía llamar entonces a los pintores del siglo XV) es una cosa, y esforzarse uno mismo en serlo es otra, pues se trata de cualidades que ni con la mejor voluntad del mundo pueden conseguirse. Lejos de carecer de artificiosidad, los cuadros de los prerrafaelistas la tienen en extremo. Así, mientras su punto de partida fue muy semejante al de Millet y Courbet, su honrado intento les colocó en un callejón sin salida. Su propósito de convertirse en nuevos primitivos era demasiado contradictorio en sí como para triunfar. El ya aludido de los maestros franceses en explorar la naturaleza, desdeñando los convencionalismos, demostró ser mucho más fructífero.

La tercera oleada revolucinaria en Francia (tras la primera, de Delacroix, y la segunda, de Courbet) fue iniciada por Édouard Manet (1832-1883) y sus amigos. Estos artistas aceptaron seriamente el programa establecido por Courbet, despreciando los convencionalismos pictóricos por ajados y carentes de sentido. Hallaron que la pretensión del arte tradicional de haber descubierto el modo de representar la naturaleza tal como la vemos descansaba en una concepción errónea. Todo lo más, concederían que el arte tradicional encontró unos medios de representar al hombre o los objetos colocados en condiciones muy artificiales.

333

Dante Gabriel Rossetti
Ecce Ancilla Domini, 1849-1850.
Óleo sobre lienzo, montado sobre madera, 72,6 × 41,9 cm; Tate Gallery, Londres.

Los pintores llevaban sus modelos al estudio, donde la luz cae a través de la ventana, y empleaban transiciones graduales de la luz a la sombra para dar la impresión de volumen y solidez. A los alumnos de las academias se les enseñaba desde un principio a cimentar sus cuadros sobre este juego de luz y sombra. En el comienzo, generalmente dibujaban tomando por modelos vaciados en yeso de estatuas antiguas, que modelaban cuidadosamente mediante sombreados de distinto espesor. Una vez que adquirían este hábito, lo aplicaban a todos los objetos. El público llegó a acostumbrarse tanto a ver las cosas representadas de este modo que terminó olvidando que al aire libre no percibimos de ordinario semejantes gradaciones de la sombra a la luz. Existen violentos contrastes a la luz del sol; los objetos, sacados de las condiciones artificiales del estudio, no se muestran con tanto volumen o tan modelados como los vaciados en yeso de las esculturas antiguas. Las partes iluminadas parecen mucho más brillantes que en el estudio, e incluso las sombras no son uniformemente grises o negras, ya que la refracción de la luz sobre los objetos circundantes afecta el color de las partes sin iluminar. Confiando en nuestros ojos y no en nuestras ideas preconcebidas acerca de cómo *deben* aparecer las cosas según las reglas académicas, se pueden realizar los más sugestivos descubrimientos.

Que tales ideas fueran en un principio consideradas como extravagantes herejías no es de extrañar. Hemos visto a lo largo de esta historia del arte cuánto propendemos todos a juzgar los cuadros por lo que *sabemos* más que por lo que *vemos*. Recuérdese lo inconcebible que resultaba a los artistas egipcios representar una figura sin mostrar cada una de sus partes desde su ángulo más característico (pág. 61). Ellos *sabían* que un pie, un ojo o una mano «eran así», y colocaban juntas todas estas partes para formar un hombre completo. Representar una figura con un brazo oculto a la vista, o con un pie contorsionado por el escorzo, les hubiera parecido una injuria. Recordemos que fueron los griegos quienes consiguieron romper con estos prejuicios y admitieron el escorzo en los cuadros (pág. 81, ilustración 49). Recordemos asimismo la importancia que volvió a adquirir lo que *se sabía* al principio del cristianismo y en el arte medieval (pág. 137, ilustración 87) hasta el Renacimiento. Incluso durante este último, el conocimiento

teórico de cómo aparecían *necesariamente* las cosas del mundo visible aumentó, más que disminuyó, a través del descubrimiento de la perspectiva científica y de la importancia de la anatomía (págs. 229-230). Los grandes artistas de los períodos siguientes realizaron unos descubrimientos que les permitieron evocar una imagen verosímil del mundo visible, pero ninguno de ellos desafió seriamente la convicción de que cada objeto de la naturaleza posee su forma y color definidos que debían ser reconocidos fácilmente en el cuadro. Puede decirse, por tanto, que Manet y sus seguidores realizaron una revolución en la transcripción de los colores casi comparable a la revolución en la manera de representar las formas desencadenada por los griegos. Ellos descubrieron que, si contemplamos la naturaleza al aire libre, no vemos objetos particulares, cada uno con su propio color, sino más bien una mezcla de tonos que se combinan en nuestros ojos.

Estos descubrimientos no fueron realizados todos a la vez por un solo hombre. Pero incluso las primeras obras de Manet, en las cuales éste abandonó el método tradicional de suavizar las manchas en favor de violentos y duros contrastes, levantaron un clamor de protesta entre los artistas conservadores. En 1863, los pintores académicos no quisieron exponer obras en la exposición oficial denominada el Salón. Esto promovió un revuelo que impulsó a las autoridades a mostrar todas las obras condenadas por el jurado en una exposición especial que recibió el nombre de Salón de los Rechazados. El público acudió allí principalmente a mofarse de los pobres principiantes ofuscados que se habían negado a aceptar el veredicto de los que eran mejores que ellos. Este episodio señala el primer atisbo de un enfrentamiento que se recrudecería durante casi treinta años. Nos es difícil hoy día concebir la violencia de estas disputas entre los críticos y los artistas, tanto más cuanto que los cuadros de Manet nos sorprenden hoy como esencialmente encajados dentro de la tradición de los grandes maestros del pasado, en particular de pintores como Frans Hals (pág. 417, ilustración 270). Manet negó rotundamente que pretendiera ser un revolucionario. De manera deliberada, buscó la inspiración en la gran tradición de los maestros del pincel que habían rechazado los prerrafaelistas, tradición iniciada por los grandes pintores venecianos Giorgione y Ticiano, y llevada a España triunfalmente por Velázquez (págs. 407 y 410, ilustraciones 264 y 267), y a principios del siglo XIX por Goya. Evidentemente, fue uno de los cuadros de Goya (pág. 486, ilustración 317) el que le indujo a pintar un grupo de personas en un balcón y a explorar el contraste entre la luminosidad del aire libre y la sombra que diluye las figuras en el interior (ilustración 334). Pero en 1869 Manet llevó esta búsqueda mucho más lejos de lo que Goya lo había hecho sesenta años antes. A diferencia del pintor español, las cabezas de las damas de Manet no están modeladas según el estilo tradicional, como advertiremos si las comparamos con *Mona Lisa* de Leonardo (pág. 301, ilustración 193), el retrato de la hija de Rubens pintado por éste (pág. 400, ilustración 257) o *Miss Haverfield* de Gainsborough (pág. 469, ilustración 306). Por diferentes que sean los procedi-

334

Édouard Manet
El balcón, 1868-1869.
Óleo sobre lienzo, 169 × 125 cm; Museo de Orsay, París.

mientos de estos pintores, todos deseaban crear la sensación de cuerpos sólidos mediante juegos de luz y sombra. En comparación con las cabezas pintadas por ellos, las que pintó Manet parecen planas; la señora del fondo ni siquiera parece tener una nariz adecuada. Podemos fácilmente imaginar por qué este procedimiento les pareció cosa de pura ignorancia a quienes desconocían los propósitos de Manet. Pero el hecho es que, al aire libre y en plena luz del día, las formas voluminosas a veces parecen planas, como simples manchas coloreadas. Este efecto fue el que Manet quiso analizar, y la consecuencia es que, cuando nos hallamos ante uno de sus cuadros, inmediatamente nos parece más verídico que cualquiera de los pertenecientes a maestros antiguos. Experimentamos la ilusión de que nos hallamos realmente encarados con este grupo del balcón. La impresión general del conjunto no es plana, sino, por el contrario, de verdadera profundidad; y una de las causas a que obedece este efecto sorprendente es el atrevido color de la barandilla del balcón, pintada de un verde brillante que corta la composición con el más absoluto desdén por las normas tradicionales acerca de las armonías de color. El resultado es que esta barandilla parece avanzar claramente haciendo que retroceda la escena que tiene detrás.

Las nuevas teorías no se refirieron tan sólo al manejo del color al aire libre *(à plein air)*, sino también a las formas en movimiento. La ilustración 335 muestra una de las litografías de Manet (sistema de reproducir dibujos haciéndolos directamente sobre piedra, inventado a inicios del siglo XIX). A primera vista no podemos advertir sino un confuso garabato; pero se trata de una carrera de caballos. Manet nos quiso facilitar una impresión de luz, velocidad y movimiento, no ofreciendo más que un simple indicio de las formas surgiendo de la confusión. Los caballos corren hacia nosotros a toda velocidad y las tribunas están llenas de una agitada multitud. El ejemplo nos muestra de la manera más clara posible cómo Manet evitó que sus conocimientos le influyeran a la hora de representar la forma. Ninguno de los caballos tiene cuatro patas, sencillamente porque no las vemos todas en una ojeada momentánea a una escena semejante; y tampoco podemos ver con detalle a los espectadores. Unos catorce años antes, el pintor inglés William Powell Frith (1819-1909) pintó *Día de Derby* (ilustración 336), cuadro muy popular en la época victoriana por el humor dickensiano con el que representaba los personajes e incidentes del acontecimiento. Un cuadro de tal índole muestra su encanto principalmente por los incidentes personales que nosotros podemos imaginar cuando estudiamos directamente los diversos grupos. Pero en la vida real sólo podemos centrar la atención de nuestros ojos en un punto, quedando todos los demás como una confusión de formas inconexas. Podemos *saber* cómo son, pero no *verlos*. En este sentido, la litografía de Manet de una carrera hípica es, en realidad, mucho más verdadera que el cuadro del humorista victoriano, puesto que nos traslada por un instante al bullicio y la agitación de la escena presenciada por el artista, de la cual registró tan sólo lo que podía ver en aquel instante.

5

douard Manet
arreras en ongchamp, 1865.
tografía, 36,5 ×
cm.

36

Villiam Powell Frith
Día de Derby, 1856-1858.
leo sobre lienzo,
01,6 × 223,5 cm;
ate Gallery, Londres.

337

Edouard Manet
Claude Monet pintando en su barco-estudio, 1874.
Óleo sobre lienzo, 82,5 × 100,5 cm; Pinacoteca Moderna, Munich.

Entre los pintores que se unieron a Manet y contribuyeron a desarrollar estas ideas hubo un joven pobre y obstinado de El Havre, Claude Monet (1840-1926). Fue Monet el que impulsó a sus amigos a abandonar el estudio y a no dar ni una sola pincelada sino delante del natural. Tuvo un barquichuelo equipado como estudio para poder observar las variaciones y los efectos del panorama del río. Manet, que fue a visitarle, quedó convencido de la honradez del sistema del joven y le rindió tributo pintando su retrato mientras trabajaba en un cuadro en este estudio al aire libre (ilustración 337). Este retrato constituye al propio tiempo un ejercicio según la nueva modalidad defendida por Monet. La idea de éste, según la cual toda reproducción de la naturaleza debía necesariamente concluirse sobre el terreno, no sólo exigía un cambio de costumbres y un menosprecio de la comodidad, sino que conducía a nuevos procedimientos técnicos. La naturaleza o el motivo cambian a cada minuto, al pasar una nube ante el sol o al provocar reflejos sobre el agua el paso del viento. El pintor que confía en captar un aspecto característico no tiene tiempo para mezclar y unir sus colores aplicándolos en capas sobre

337

Edouard Manet
Claude Monet pintando en su barco-estudio, 1874.
Óleo sobre lienzo, 82,5 × 100,5 cm; Pinacoteca Moderna, Munich.

Entre los pintores que se unieron a Manet y contribuyeron a desarrollar estas ideas hubo un joven pobre y obstinado de El Havre, Claude Monet (1840-1926). Fue Monet el que impulsó a sus amigos a abandonar el estudio y a no dar ni una sola pincelada sino delante del natural. Tuvo un barquichuelo equipado como estudio para poder observar las variaciones y los efectos del panorama del río. Manet, que fue a visitarle, quedó convencido de la honradez del sistema del joven y le rindió tributo pintando su retrato mientras trabajaba en un cuadro en este estudio al aire libre (ilustración 337). Este retrato constituye al propio tiempo un ejercicio según la nueva modalidad defendida por Monet. La idea de éste, según la cual toda reproducción de la naturaleza debía necesariamente concluirse sobre el terreno, no sólo exigía un cambio de costumbres y un menosprecio de la comodidad, sino que conducía a nuevos procedimientos técnicos. La naturaleza o el motivo cambian a cada minuto, al pasar una nube ante el sol o al provocar reflejos sobre el agua el paso del viento. El pintor que confía en captar un aspecto característico no tiene tiempo para mezclar y unir sus colores aplicándolos en capas sobre

una preparación oscura, como habían hecho los viejos maestros; debe depositarlos directamente sobre la tela en rápidas pinceladas, preocupándose menos de los detalles que del efecto general del conjunto. Fue esta falta de acabamiento, esta aparentemente rápida disposición la que enfureció literalmente a los críticos. Incluso cuando ya Manet había conquistado cierta aceptación de sus retratos y composiciones de figura por parte del público, los jóvenes paisajistas en torno a Monet encontraban extremadamente difícil conseguir que sus cuadros fueran aceptados en el Salón. En consecuencia, se agruparon en 1874 y organizaron una exposición en el estudio de un fotógrafo; había allí un cuadro de una bahía vista a través de la neblina del amanecer, al que su autor, Claude Monet, le puso el título de *Impresión: amanecer.* Un crítico encontró este título particularmente risible, y se refirió a todo el grupo de aquellos artistas llamándoles impresionistas. Quería dar a entender que estos pintores no procedían mediante un conocimiento cabal de las reglas de su arte, y que la impresión de un momento que realizaban no era suficiente para que la obra recibiera el nombre de cuadro. El marbete tuvo éxito; su intención burlesca fue pronto olvidada, del mismo modo que la significación peyorativa de términos como gótico, barroco o manierismo se ha olvidado ya. Después de algún tiempo, el propio grupo de amigos aceptó el calificativo de impresionistas, y con él han sido conocidos desde entonces.

Resulta interesante leer algunos comentarios de prensa con que fue recibida la primera exposición de los impresionistas. Un respetable crítico escribía en 1876:

> La rue Le Peletier es un lugar de desastres. Después del incendio de la Ópera ha ocurrido otro accidente en ella. Acaba de inaugurarse una exposición en el estudio de Durand-Ruel que, según se dice, se compone de cuadros. Ingresé en ella y mis ojos horrorizados contemplaron algo espantoso. Cinco o seis lunáticos, entre ellos una mujer, se han reunido y han expuesto allí sus obras. He visto personas desternillándose de risa frente a estos cuadros, pero yo me descorazoné al verlos. Estos pretendidos artistas se consideran revolucionarios, «impresionistas». Cogen un pedazo de tela, color y pinceles, lo embadurnan con unas cuantas manchas de pintura puestas al azar y lo firman con su nombre. Resulta una desilusión de la misma índole que si los locos del manicomio recogieran piedras de las márgenes del camino y se creyeran que habían encontrado diamantes.

No fue solamente la técnica de pintar la que indignó de este modo a los críticos, sino también los temas elegidos por estos pintores. En el pasado se solicitaba de los pintores que reprodujeran un rincón de la naturaleza que fuese, en general, pintoresco. Pocas personas advertían que esta solicitud tenía algo de absurda. Llamamos pintorescos a aquellos temas que se parecen a lo que hemos visto antes en los cuadros. Si los pintores tuvieran que limitarse a estos motivos se verían obligados a repetirse interminablemente. Fue Claude Lorrain el que convirtió en pintorescas las ruinas romanas (pág. 396, ilustración 255), y Jan van Goyen quien convirtió en temas los molinos de viento holandeses (pág.

419, ilustración 272). Constable y Turner en Inglaterra, cada uno en sus propio estilo, descubrieron nuevos temas para el arte. *Tormenta de nieve: Un vapor a la entrada del puerto,* de Turner (pág. 493, ilustración 323), fue un asunto tan nuevo como la manera en que fue tratado. Claude Monet conoció las obras de Turner; las había visto en Londres, donde residió durante la guerra francoprusiana (1870-1871), y ellas le confirmaron en su convicción de que los mágicos efectos de la luz y el aire importaban más que el tema de un cuadro. Sin embargo, una obra como la de la ilustración 338, que presenta una estación de ferrocarril de París, ofendió a los críticos, que la consideraron una pura insolencia. Se trata de una auténtica impresión de una escena de la vida cotidiana. Monet no se interesó por la estación de ferrocarril, sino que le fascinaron los efectos de la luz filtrándose a través del techo de cristal sobre las nubes de vapor, así como las formas de las máquinas y vagones surgiendo de la confusión. Sin embargo, no hay nada de casual en este testimonio gráfico de un pintor. Monet armonizó sus tonos y colores tan esmeradamente como un paisajista del pasado.

Los pintores pertenecientes a este grupo juvenil de los impresionistas aplicaron sus nuevos principios no solamente al paisaje sino también a cualquier escena de la vida real. La ilustración 339 muestra un cuadro de Pierre Auguste Renoir (1841-1919) que representa un baile al aire libre en París y que fue pintado en 1876. Cuando Jan Steen (pág. 428, ilustración 278) representó una escena de diversión análoga, se esforzó en reproducir los diversos tipos humorísticos del pueblo. Watteau, en sus imaginarias escenas de festividades aristocráti-

338

Claude Monet
La estación de Saint-Lazare, 1877.
Óleo sobre lienzo, 75,5 × 104 cm;
Museo de Orsay, París.

339

Pierre Auguste Renoir
Baile del Moulin de la Galette. 1876.
Óleo sobre lienzo, 130 × 175 cm; Museo de Orsay, París.

cas (pág. 454, ilustración 298), quiso plasmar el modo de ser de una existencia sin cuidados. Hay algo de ambos en Renoir, pues también él tuvo ojos para las manifestaciones de una muchedumbre alegre y, a la par, se deleitó creando una belleza gozosa. Pero su interés principal reside en otro aspecto: desea captar la mezcla de brillantes colores y estudiar el efecto producido por la luz del sol sobre el torbellino de la multitud. Incluso comparado con el cuadro en que Manet pintó a Monet en su barca, el de Renoir parece abocetado y sin terminar. Tan sólo las cabezas del primer término muestran cierta cantidad de detalles, pero incluso éstos están pintados del modo menos convencional y más atrevido. Los ojos y la frente de la mujer sentada están en sombra, mientras que el sol se refleja sobre sus labios y su cutis. Su vistoso traje está pintado con unas cuantas pinceladas sueltas, más audaces aún que las de Frans Hals (pág. 417, ilustración 270) o Velázquez (pág. 410, ilustración 267). Pero éstas son las figuras sobre las que se centra nuestra mirada. Más allá, las formas se disuelven cada vez más en la luz del sol y en el aire. Recordemos a Francesco Guardi (pág. 444, ilustración 290) y su manera de sugerir las figuras de los remeros venecianos con unas cuantas motas de color. Al cabo de más de un siglo nos resulta difícil comprender por qué estos cuadros provocaron tantas tormentas de indignación y de bur-

la. Advertimos sin dificultad que el aparente abocetamiento no tenía nada que ver con el descuido, sino que era fruto de una gran pericia artística. Si Renoir hubiera pintado cada pormenor, el cuadro hubiera resultado opaco y falto de vida. Recordemos que un conflicto semejante ya se les había presentado anteriormente a los artistas, en el siglo XV, cuando descubrieron por vez primera cómo reflejar la naturaleza. Recordemos que las mismas victorias del naturalismo y de la perspectiva hicieron que sus figuras pareciesen rígidas y toscas, y que solamente el genio de Leonardo fue capaz de vencer esta dificultad dejando de propio intento que las formas se fundiesen en sombras oscuras, procedimiento que se denominó *sfumato* (págs. 301 y 302, ilustraciones 193 y 194). El descubrimiento de que las sombras oscuras de esta clase, que empleó Leonardo para modelar, no se producen nunca a la luz del sol y al aire libre, fue el que cerró este camino tradicional a los impresionistas. De aquí que tuvieran que ir más allá de lo que cualquier otra generación anterior había hecho en la intencionada descomposición de los contornos. Ellos supieron que el ojo humano es un maravilloso instrumento. No hay más que darle la dirección adecuada y creará la forma total que *sabe* que ha de estar allí. Pero debe saberse cómo contemplar tales cuadros. Las gentes que visitaron la primera exposición impresionista evidentemente hundieron sus narices en los cuadros y no vieron más que una mezcolanza de pinceladas fortuitas, siendo éste el motivo de que creyeran que aquellos pintores debían estar locos.

Ante un cuadro como el de la ilustración 340, en el cual uno de los más viejos y sistemáticos campeones de este movimiento, Camille Pissarro (1830-1903), evocó la impresión de un bulevar de París a pleno sol, estas gentes ofendidas preguntarían: «¿Es que yo aparezco así al pasear por el bulevar? ¿Es que pierdo mis piernas, mis ojos y mi nariz y me convierto en una especie de bulto informe?» De nuevo su conocimiento de lo que «pertenecía» a un hombre se interponía entre su juicio y lo que vemos realmente.

Tuvo que pasar algún tiempo para que el público aprendiera a ver un cuadro impresionista retrocediendo algunos metros y disfrutando del milagro de ver esas manchas embrolladas colocarse súbitamente en su sitio y adquirir vida ante nuestros ojos. Conseguir este milagro y transferir la verdadera experiencia visual del pintor al espectador fue el verdadero propósito de los impresionistas.

La conciencia de la nueva libertad y del nuevo poder que estos artistas tuvieron debió compensarles en gran medida de las burlas y la hostilidad con que tropezaron. Súbitamente, todo ofreció temas idóneos al pincel del artista; dondequiera que hiciese su aparición una bella combinación de tonos, una configuración interesante de colores y formas, un sugestivo y alegre resplandor de sol y de sombras coloreadas, podía sentarse ante su caballete y tratar de recoger su impresión sobre la tela. Todos los viejos espantajos como los temas graves, las composiciones armónicas y el dibujo correcto se dejaron de lado. El artista no tenía que responder ante nadie sino ante sus propias sensaciones de lo que pin-

340

Camille Pissarro
Mañana soleada en el boulevard des Italiens, 1897.

Óleo sobre lienzo, 73,2 × 92,1 cm; colección Chester Dale; Galería Nacional de Arte, Washington.

taba y cómo lo pintaba. Considerando esta lucha, que ya se remontaba a dos o más generaciones, quizá parezca menos sorprendente que las teorías de estos jóvenes artistas encontrasen mayor oposición de la que ellos mismos imaginaron en un principio. Pero por dura y amarga que hubiese sido la batalla, el triunfo del impresionismo fue rotundo. Incluso algunos de estos jóvenes rebeldes, en especial Monet y Renoir, vivieron lo suficiente como para recoger los frutos de su victoria y llegaron a ser famosos y respetados en toda Europa. Presenciaron el ingreso de sus obras en los museos y cómo eran codiciadas por los coleccionistas adinerados. Además, esta transformación impresionó profundamente, lo mismo a los artistas que a los críticos. Quienes de éstos se burlaron del impresionismo demostraron haberse equivocado plenamente. Si hubieran adquirido aquellos cuadros en vez de mofarse de ellos, se habrían enriquecido. Con ello, la crítica sufrió un duro golpe, del que nunca se recuperaría. La lucha de los impresionistas se convirtió en una especie de leyenda áurea de todos los innovadores en arte, quienes en lo sucesivo podrían acogerse siempre a aquella manifiesta incapacidad del público para admitir nuevos métodos. En cierto modo, este eviden-

341

Katsushika Hokusai
El monte Fuji asomando tras una cisterna, 1835.

Grabado de la serie *Cien vistas del monte Fuji*, 22,6 × 15,5 cm.

te fracaso es tan importante en la historia del arte como el triunfo final del programa impresionista.

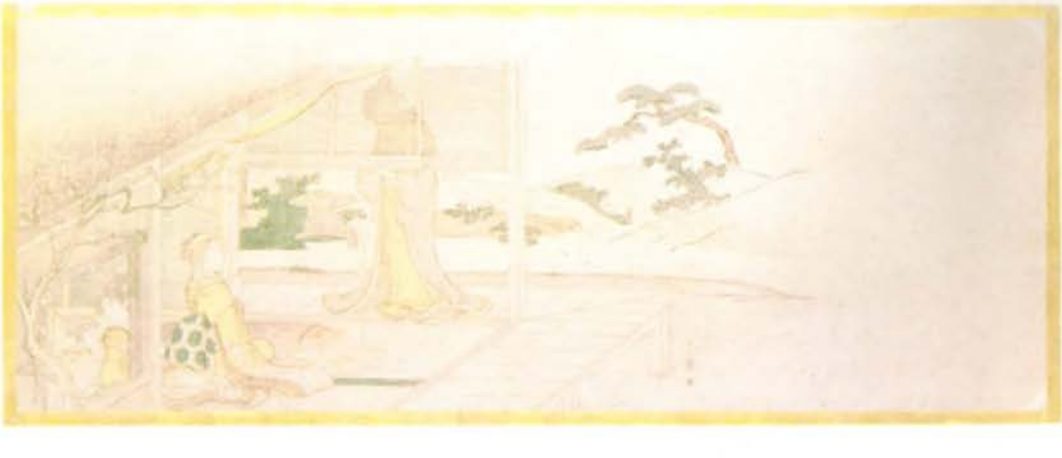
Tal vez no hubieran conseguido los pintores tan rápida y cabalmente esta libertad si no hubiera sido por dos aliados que contribuyeron a que los hombres del siglo XIX vieran el mundo con ojos distintos. Uno de estos aliados fue la fotografía. En un principio, este invento se empleó principalmente para los retratos. Pero se necesitaba una prolongada exposición, y los que posaban para sus fotógrafos tenían que mantenerse en una postura rígida que fueran capaces de sostener largo rato. La evolución de la cámara portátil y de la instantánea comenzó hacia los mismos años que vieron la aparición de la pintura impresionista. La cámara ayudó a descubrir el encanto de las vistas fortuitas y los ángulos de visión inesperados. Además, el desarrollo de la fotografía obligó a los artistas a ir más allá en sus experimentos y exploraciones. La pintura no necesitaba desempeñar una tarea que un ingenio mecánico podía realizar mejor y a menos coste. No tenemos que olvidar que, en el pasado, el arte de la pintura sirvió para cierto número de fines utilitarios. El pintor era un hombre que podía desafiar la naturaleza efímera de las cosas y conservar el aspecto de cualquier objeto para la posteridad. No sabríamos cómo era el dodó si un pintor holandés del siglo XVII no hubiera empleado su capacidad en reproducir un ejemplar de este pájaro

poco antes de que la familia a que pertenecía se extinguiera. En el siglo XIX, la fotografía estuvo a punto de desposeer al arte de la pintura de esta función, ocasionando un perjuicio tan serio a la situación del artista como lo había sido el de la abolición de las imágenes religiosas por parte del protestantismo (pág. 374). Antes de este invento, casi todas las personas que se tuvieran en algo posaban para sus retratos al menos una vez en el curso de sus vidas. Ahora, era raro quien soportase esta dura prueba, a menos que quisiera complacer o ayudar a un pintor amigo. Así sucedió que los artistas se vieron impulsados incesantemente a explorar regiones a las que la fotografía no podía seguirles. En efecto, el arte moderno no habría llegado a lo que es sin el choque de la pintura con este invento.

El segundo aliado que los impresionistas encontraron en su atrevida persecución de nuevos temas y nuevos esquemas de color fue la estampa coloreada japonesa. El arte de Japón se desarrolló por influjo del arte chino (pág. 155) y continuó dentro de sus mismas líneas durante casi un milenio. En el siglo XVIII, sin embargo, quizá bajo el influjo de grabados europeos, los artistas japoneses abandonaron los temas tradicionales del arte de Lejano Oriente y eligieron escenas de la vida popular como tema para sus grabados en madera coloreados, en los que aparecen conciliados una gran audacia de concepción y una maestría técnica perfecta. Los coleccionistas japoneses no tuvieron en mucha estima estas producciones de poco coste, pues preferían la austeridad del estilo tradicional. Cuando Japón se vio obligado, a mediados del siglo XIX, a entrar en relaciones comerciales con Europa y América, esas estampas se emplearon a menudo para envolver y para rellenar paquetes, y se las podía encontrar a muy bajo precio en las tiendas de té. Artistas del círculo de Manet fueron los primeros en apreciar su belleza y en coleccionarlas ávidamente. Aquí hallaron una tradición no corrompida por aquellas reglas académicas y aquellas rutinas de las que se esforzaban en zafarse los pintores franceses. Las estampas japonesas les ayudaron a ver cuánto quedaba en ellos todavía de los formalismos europeos sin que se apercibieran de ello. Los japoneses tuvieron preferencia por las representaciones de aspectos insólitos y

342

Kitagawa Utamaro
Subiendo una persiana para admirar la flor del ciruelo, finales de la década de 1790.
Grabado, 19,7 × 50,8 cm.



343

Edgar Degas
Henri Degas y su sobrina Lucie, 1876.
Óleo sobre lienzo, 99,8 × 119,9 cm; Instituto de Arte de Chicago.

espontáneos del mundo. Su maestro, Hokusai (1760-1849), representaría el monte Fuji visto como por casualidad detrás de una cisterna de bambú (ilustración 341); Utamaro (1753-1806) no titubeó en mostrar algunas de sus figuras cortadas por el margen del grabado o por una cortina (ilustración 342). Fue este atrevido desdén de una regla elemental de la pintura europea lo que sugestionó a los impresionistas. Descubrieron en esta regla un último reducto del antiguo predominio del conocimiento sobre la visión. ¿Por qué motivo tenían que aparecer siempre en un cuadro las partes importantes de cada figura de una escena?

El pintor más profundamente impresionado por estas posibilidades fue Edgar Degas (1834-1917). Degas era algo mayor que Monet y Renoir; perteneció a la generación de Manet y, como él, se mantuvo un tanto apartado del grupo impresionista, aunque simpatizó con la mayoría de sus propósitos. Degas se interesó apasionadamente por el diseño y el dibujo —sintió gran admiración por Ingres—, y en sus retratos (ilustración 343) quiso plasmar la impresión del

espacio y la solidez de las formas vistas desde los ángulos más insospechados. También fue por este motivo por lo que le gustó ir a buscar sus temas en los ballets más que en la naturaleza. Observando los ensayos, Degas tuvo ocasión de ver cuerpos en todas las actitudes y desde todos los ángulos. Mirando el escenario desde arriba, vería a las muchachas danzar, o descansar, y estudiaría los escorzos difíciles y los efectos de la luz de las candilejas en el modelado de la forma humana. La ilustración 344 muestra uno de los apuntes al pastel de Degas. La composición acaso no resulte muy natural en apariencia. De alguna de las bailarinas sólo vemos las piernas; de otras, el cuerpo solamente. Una sola figura está vista por completo, y, aun así, en una postura intrincada y difícil de examinar. La vemos desde arriba, con la cabeza hacia adelante y con la mano izquierda sujetándose el tobillo, en un estado de relajamiento. No existe nada anecdótico en los cuadros de Degas; a él no le interesaron las danzarinas porque fueran muchachas bonitas, ni parece que se preocupara por sus estados de ánimo, ya que las observaba con la misma desinteresada objetividad con que contemplaron los impresionistas los paisajes en torno a ellos. Lo que le importaba era el juego de la luz y la sombra sobre las formas humanas, y ver de qué manera podía lograr sugerir el movimiento o el espacio. Demostró al mundo académico que los nuevos principios de los artistas jóvenes, lejos de ser incompatibles con el dibujo perfecto, planteaban nuevos problemas que sólo el más consumado maestro en el dibujo podría resolver.

344

Edgar Degas
Esperando la entrada, 1879.

Pastel sobre papel, 99,8 × 119,9 cm; colección particular.

345

Auguste Rodin
El escultor Jules Dalou, 1883.

Bronce, 52,6 cm de altura; Museo Rodin, París.

346

Auguste Rodin
La mano de Dios, h. 1898.

Mármol; 92,9 cm de altura; Museo Rodin, París.

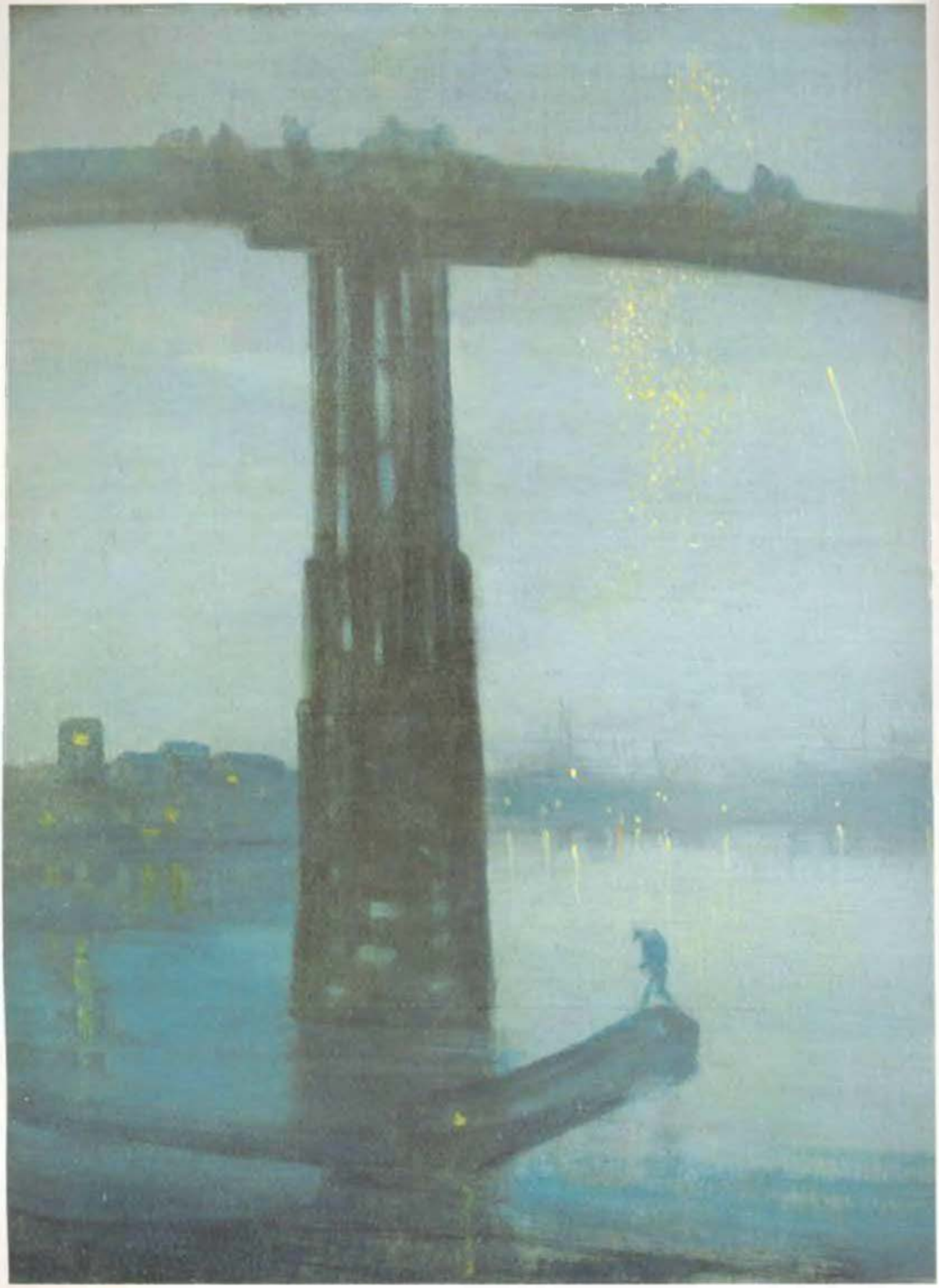
Los principios esenciales del nuevo movimiento sólo podían hallar expresión completa en el campo de la pintura; pero también la escultura se lanzó rápidamente a la lucha por o contra el modernismo. El gran escultor francés Auguste Rodin (1840-1917) nació el mismo año que Monet, y como había estudiado apasionadamente la escultura clásica y la de Miguel Ángel, supo ser nuevo sin provocar un conflicto fundamental entre él y el arte tradicional. Rodin, en efecto, se convirtió en seguida en un maestro reconocido y gozó entre el público de tanta fama, si no más todavía, que cualquier otro artista de su tiempo. Pero incluso sus obras fueron objeto de violentas discusiones entre los críticos, siendo confundidas a veces con las de los rebeldes impresionistas. La razón de ello se pone en claro cuando se contempla alguno de sus retratos (ilustración 345). Al igual que los impresionistas, Rodin desdeñó la apariencia superficial del acabado; como ellos, prefirió dejar algo a la imaginación del espectador. En ocasiones, incluso dejó parte de la piedra sin tocar para ofrecer la impresión de que su figura estaba surgiendo del caos y tomando forma. A

la generalidad del público esto le pareció de una excentricidad irritante, cuando no pura dejadez. Sus objeciones fueron las mismas que ya se habían dirigido contra Tintoretto (pág. 371). Para esas personas, la perfección artística seguía consistiendo en que todo debía quedar bien rematado y pulido. Al desdeñar estos mezquinos convencionalismos para expresar su visión del acto divino de la creación (ilustración 346), Rodin contribuía a afianzar el derecho que Rembrandt había reclamado (pág. 423) de dar por terminado su trabajo cuando hubiera logrado sus objetivos artísticos. Puesto que nadie podía decir que su manera de proceder se debiese a ignorancia, su influjo facilitó el camino para la aceptación del impresionismo más allá del estrecho círculo de sus admiradores franceses.

El movimiento impresionista hizo de París el centro artístico de Europa. Artistas de todo el mundo fueron allí a estudiar, asimilando los nuevos descubrimientos, así como la nueva actitud del artista que hacía de él un rebelde contra los prejuicios y convencionalismos del mundo burgués. Uno de los más influyentes apóstoles de este evangelio fuera de Francia fue el estadounidense James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), quien tomó parte en la primera batalla del nuevo movimiento. Whistler expuso con Manet en el Salón de los Rechazados de 1863, y compartió el entusiasmo de los pintores colegas suyos por las estampas japonesas. No fue un impresionista en el sentido estricto de la palabra, sino a la manera de Degas o Rodin, pues su preocupación principal no se dirigió a los efectos de luz y color, sino más bien a la composición de esquemas delicados. Lo que tenía en común con los pintores parisinos era su desprecio por el interés que mostraba el público hacia las anécdotas sentimentales. Subrayó que el objeto de la pintura no residía en el tema sino en la manera de ser transferido éste a formas y colores. Uno de los cuadros más famosos de Whistler, y acaso uno de los más populares que hayan existido, es el retrato de su madre (ilustración 347). Resulta significativo que el título con el cual exhibió Whistler este cuadro en 1872 fuera *Composición en gris y negro*, desviándose así de cualquier sugerencia de interés literario o de sentimentalismo. Realmente, la armonía de formas y colores que se propuso no se halla en contradicción con el tema. El esmerado equilibrio de formas es el que confiere al cuadro su calidad apacible, y los tonos de su gris y negro, yendo de los cabellos y el vestido de la señora a la pared y el marco, realzan la sensación de soledad resignada que hace tan atractivo el cuadro. Es chocante constatar que el autor de cuadros tan sensibles y delicados se distinguiera por sus maneras provocativas y sus prácticas de lo que él llamaba *El agradable arte de hacerse de enemigos*, tal como reza el título de una serie suya de notas sobre arte. Se estableció en Londres y allí se dispuso a romper lanzas en pro del arte moderno sin casi ayuda de nadie. Su costumbre de rotular sus cuadros con los títulos más excéntricos y su desprecio por los convencionalismos académicos le concitaron la ira de John Ruskin (1819-1900), el famoso crítico que había patrocinado a Turner y a los prerrafaelistas. En 1877, Whistler expuso una serie de nocturnos de estilo japonés (ilustración 348), por cada uno de los cuales pedía 200 guineas. Ruskin escribió: «Nunca hubiera

347

James Abbott McNeill Whistler
Composición en gris y negro: Retrato de la madre del artista, 1871.
Óleo sobre lienzo, 144,3 × 165,2 cm; Museo de Orsay, París.



imaginado que un mequetrefe pudiera pedir 200 guineas por arrojar un pote de pintura al rostro del público.» Whistler le demandó por difamación y el caso no hizo más que ahondar las diferencias existentes entre el criterio artístico del público y el de los artistas. Pronto salió a relucir la cuestión de los acabados, y Whistler fue de nuevo interrogado acerca de si realmente había pedido aquella suma «por dos días de trabajo», a lo que él replicó: «No; la he pedido por los conocimientos de toda una vida.»

348

James Abbott McNeill Whistler
Nocturno: Azul y oro. Puente de Old Battersea, h. 1872-1875.
Óleo sobre lienzo, 66,6 × 50,2 cm; Tate Gallery, Londres.

Resulta sorprendente advertir, cuando se reflexiona acerca de ello, cuánto tenían realmente en común las dos partes de este desgraciado litigio. Ambas se mostraban insatisfechas de la fealdad y pobreza del ambiente que les rodeaba; pero mientras Ruskin, como hombre de edad avanzada, confió en llevar a sus compatriotas a un mayor conocimiento de la belleza recurriendo a su sentido de la moral, Whistler se convirtió en un adalid del llamado movimiento estético que trataba de hacer ver que la sensibilidad artística es lo único que merece la pena tomarse en serio en la vida. Ambos puntos de vista ganaron en importancia a finales del siglo XIX.

Honoré Daumier
El pintor rechazado exclamando: «¡Y no me han aceptado esto, estúpidos ignorantes!», 1859.
Litografía, 22,1 × 27,2 cm.

26

EN BUSCA DE NUEVAS CONCEPCIONES
Final del siglo XIX

Aparentemente, la terminación del siglo XIX fue un período de gran prosperidad y hasta puede decirse que feliz. Pero artistas y escritores, considerándose ajenos a la situación *(outsiders)*, se sentían paulatinamente más y más insatisfechos con los fines y procedimientos del arte que gustaba al público. La arquitectura ofreció el blanco más fácil para sus ataques, pues había evolucionado hasta convertirse en una rutina sin sentido. Recordemos cómo se levantaron grandes bloques de viviendas, fábricas y edificios públicos en las ciudades que se extendían vastamente, con una mezcolanza de estilos carentes de toda relación con la finalidad arquitectónica. A menudo parecía como si los ingenieros hubieran empezado por erigir una estructura para satisfacer las exigencias naturales del edificio, y después se le hubieran adherido unas migajas de Arte a la fachada en forma de adornos, tomados de un repertorio de patrones de los estilos históricos. Resulta extraño comprobar hasta qué punto la mayoría de los arquitectos se contentaron con este procedimiento. El público pedía esas columnas, pilastras, cornisas y molduras, y tales arquitectos se las proporcionaban. Pero hacia finales del siglo XIX, un número creciente de personas se dio cuenta de lo absurdo de esta costumbre. En Inglaterra, en particular, críticos y artistas se sintieron a disgusto con esta general decadencia del oficio ocasionada por la revolución industrial, irritándose a la sola vista de esas imitaciones en serie, estridentes y de pacotilla, de los adornos que en otro tiempo habían poseído nobleza y sentido por sí mismos. Críticos y artistas como John Ruskin y William Morris ambicionaron una completa reforma de las artes y los oficios, así como la sustitución de la producción en masa por el producto manual concienzudo y lleno de sentido. El influjo de sus censuras se difundió ampliamente, aun cuando el humilde trabajo manual por el que abogaban demostró ser, en las condiciones modernas, el mayor de los lujos. Su propaganda no podía seguramente llegar a abolir la producción industrial en masa, pero contribuyó a abrir los ojos de las gentes a los problemas que ésta creó y a desarrollar la afición por lo auténtico, sencillo y «hogareño».

Ruskin y Morris confiaron también en que la regeneración del arte podía obtenerse mediante un retorno a las condiciones medievales. Pero muchos artistas vieron que esto constituía un imposible. Ellos ansiaban un arte nuevo cimentado en una nueva concepción de los fines y posibilidades inherentes a cada materia. Esta bandera de un nuevo arte, o *art nouveau,* fue izada en la

década de 1890. Los arquitectos tantearon nuevos tipos de adornos y de materiales. Los órdenes griegos se habían desarrollado a partir de primitivas estructuras de madera (pág. 77), proporcionando a partir del Renacimiento los materiales de la decoración arquitectónica (págs. 224 y 250). ¿No había llegado el momento en que la nueva arquitectura de acero y cristal, que se había desarrollado casi inadvertidamente en las estaciones de ferrocarril (pág. 520) y en las construcciones industriales, pudiese crear un estilo ornamental propio? Y si la tradición occidental estaba demasiado aferrada a los antiguos sistemas de construcción, ¿no cabía ir a buscar en el arte de Lejano Oriente nuevos patrones e ideas?

Éste debió ser el razonamiento que guió los diseños del arquitecto belga Victor Horta (1861-1947), que había de lograr un triunfo inmediato. Horta aprendió del arte japonés a descartar la simetría, introduciendo las líneas curvas del arte oriental (pág. 148). Pero no fue un mero imitador, sino que trasladó estas líneas a las estructuras de acero, que tan bien se acomodaban a las exigencias modernas (ilustración 349). Por vez primera desde Brunelleschi, a los constructores europeos se les brindaba un estilo completamente nuevo. Y no debe extrañarnos que a tales innovaciones se las identificara con el *art nouveau.*

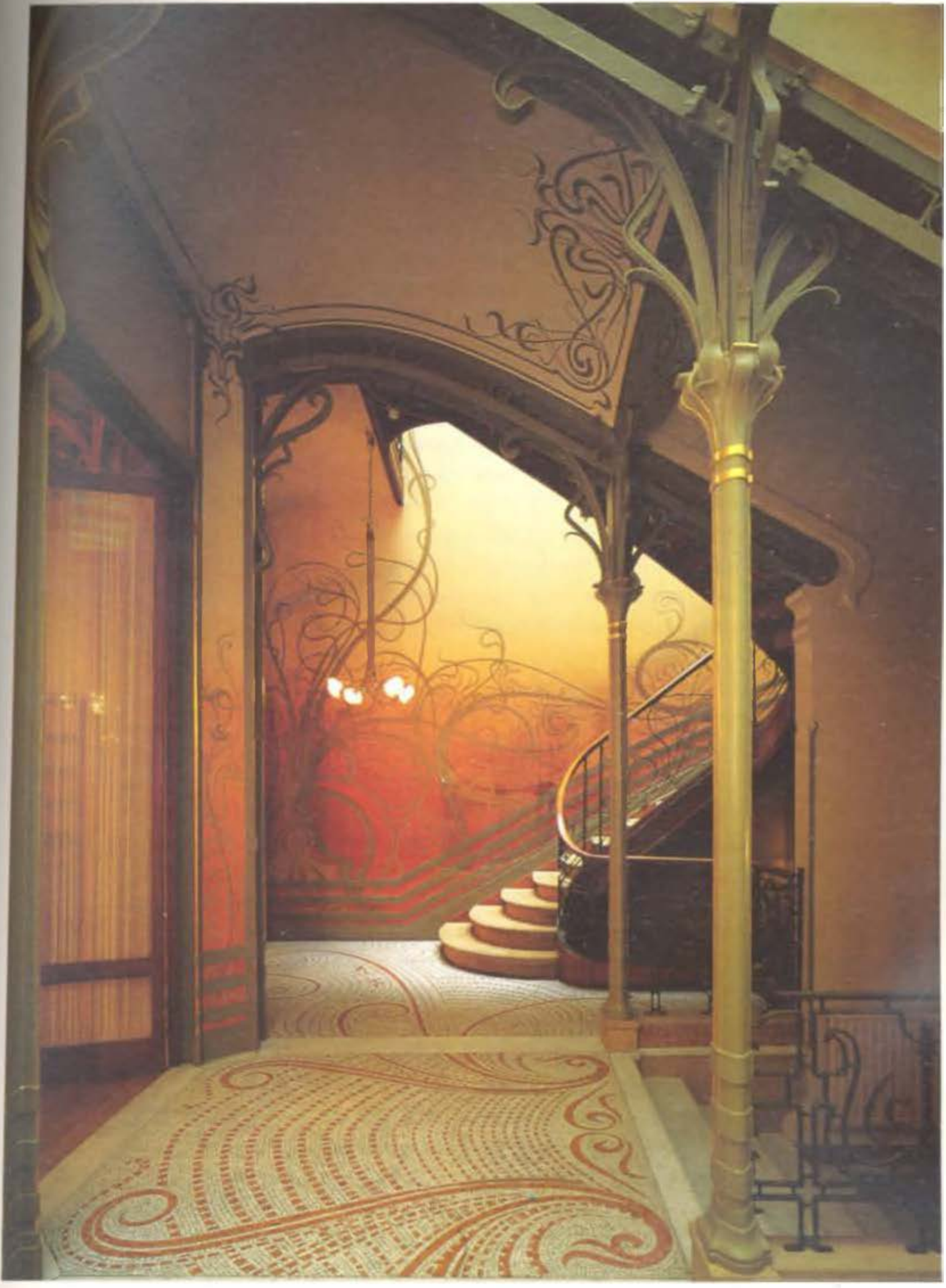
Esta conciencia en cuanto al estilo y a la esperanza de que Japón podía ayudar a Europa a salir del atolladero no se limitó únicamente a la arquitectura; pero el sentimiento de incomodidad e insatisfacción respecto a las realizaciones del arte del siglo XIX, sentimiento que se apoderó de algunos pintores hacia el final de la época, es menos fácil de explicar. Ahora bien, importa que comprendamos sus raíces, porque de este sentimiento derivaron las diversas tendencias a las que ahora denominamos arte moderno. Algunos considerarán a los impresionistas los primeros modernos porque desafiaron ciertas normas de la pintura tal como eran enseñadas en las academias; pero conviene recordar que los impresionistas no se distinguieron en sus fines de las tradiciones del arte que se habían desarrollado desde el descubrimiento de la naturaleza en el Renacimiento. También ellos querían pintar la naturaleza tal como la veían, y su oposición a los maestros conservadores no radicó tanto en el fin como en los medios de conseguirlo. Su exploración de los reflejos del color, así como sus experiencias con la pincelada suelta, se encaminaban a crear una ilusión aún más perfecta de la impresión visual. Sólo con el impresionismo, en efecto, se completó la conquista de la naturaleza, convirtiéndose en tema del cuadro todo lo que pudiera presentarse ante los ojos del pintor, mereciendo constituir el objeto del estudio del artista el mundo real en todos sus aspectos. Acaso fue este triunfo total de sus métodos lo que hizo que algunos artistas titubearan en aceptarlos. Pareció, por un momento, como si todos los problemas de un arte que se proponía imitar las impresiones visuales hubieran sido resueltos, y como si ya no pudiera obtenerse nada más avanzado por el mismo camino.

349

Victor Horta
Escalera, en el hotel Tassel, rue Paul-Émile Janson, Bruselas, 1893.

Casa *art nouveau.*

Pero sabemos que, en arte, basta con que un problema haya sido resuelto para que otros nuevos aparezcan en su lugar. Quizá el primero que tuvo clara



conciencia de la índole de estos problemas fue un artista que perteneció a la misma generación de los maestros impresionistas. Fue Paul Cézanne (1839-1906), dos años mayor que Renoir y tan sólo siete más joven que Manet. En su juventud, Cézanne tomó parte en las exposiciones impresionistas, pero quedó tan decepcionado por la acogida que se les brindó que se retiró a su ciudad natal de Aix-en-Provence, donde se dedicó a estudiar los problemas de su arte libre de las invectivas de los críticos. Fue hombre de costumbres ordenadas que disfrutó de independencia económica, sin verse forzado a buscar compradores para sus obras. Así, pudo consagrar toda su vida a resolver los problemas artísticos que se planteó y aplicar los criterios más exigentes a sus propias obras. Exteriormente vivió con apacibilidad y holgura, pero estuvo constantemente entregado a una lucha apasionada para conseguir en sus cuadros el ideal de perfección artística que se esforzó en perseguir. No fue amigo de las conversaciones teóricas, pero cuando empezó a aumentar su fama entre sus admiradores, trató algunas veces de explicarles en unas cuantas palabras lo que se proponía. Una de estas observaciones famosas fue que quería «rehacer a Poussin del natural». Lo que quiso decir fue que los viejos maestros clásicos como Poussin consiguieron un equilibrio y una perfección prodigiosos en su obra. Un cuadro como *Et in Arcadia ego* de Poussin (pág. 395, ilustración 254) ofrece un esquema maravillosamente armónico, en el que cada forma parece responder a otra. Advertimos que todo está en su sitio y que nada es circunstancial o impreciso. Cada forma se destaca claramente y puede apreciarse que pertenece a un cuerpo sólido y firme. El conjunto posee una simplicidad natural que se muestra serena y apacible. Cézanne perseguía un arte que poseyera algo de esta gravedad y serenidad; pero no creyó que se lo pudiera lograr imitando simplemente a Poussin. Los viejos maestros, a fin de cuentas, habían tenido que pagar un precio para lograr su equilibrio y solidez: no pudieron respetar la naturaleza tal como la vieron. Sus cuadros vienen a ser composiciones de las formas que habían aprendido estudiando la antigüedad clásica; incluso en cuanto a la sensación de espacio y de solidez, la consiguieron más de conformidad con las reglas fijas que habían aprendido a aplicar que contemplando de un modo nuevo cada objeto. Cézanne estuvo de acuerdo con sus amigos impresionistas en que esos procedimientos del arte académico eran contrarios a la naturaleza. Admiró los nuevos descubrimientos en el terreno del color y el modelado. También él quiso abandonarse a sus sensaciones, pintar las formas y los colores tal cual los veía y no como sabía que aproximadamente existían. Pero no se sintió satisfecho con la orientación que había tomado la pintura. Los impresionistas eran verdaderos maestros al pintar la naturaleza. Pero ¿era esto bastante en realidad? ¿Dónde estaba aquel esfuerzo por conseguir una composición armónica, la sólida simplicidad y el equilibrio perfecto que había caracterizado a los grandes maestros del pasado? La tarea consistía en pintar del natural, hacer uso de los descubrimientos de los maestros impresionistas y, sin embargo, recuperar el sentido de orden y de necesidad que había distinguido al arte de Poussin.

En sí, el problema no era nuevo para el arte. Recordemos que la conquista de la naturaleza y la invención de la perspectiva en el Quattrocento había perjudicado a las nítidas composiciones de las pinturas medievales, creando un problema que sólo la generación de Rafael fue capaz de resolver (págs. 262 y 319). Ahora, la misma cuestión se repetía en un plano distinto. La disolución de los contornos precisos en fluctuaciones de la luz, así como el descubrimiento de las sombras coloreadas de los impresionistas, planteaban un nuevo problema: ¿cómo podían mantenerse estas conquistas sin que condujeran a una pérdida de claridad y orden? Para decirlo en un lenguaje más sencillo: los cuadros impresionistas tendían a ser brillantes, pero confusos. Cézanne aborrecía la confusión. Sin embargo, no quiso volver a los convencionalismos académicos de dibujo y sombreado para crear la sensación de solidez más de lo que deseó volver a los paisajes compuestos para lograr resultados armónicos. Al reflexionar sobre el empleo adecuado del color, tuvo que enfrentarse con una decisión aún más urgente. Cézanne ambicionaba tanto los colores fuertes e intensos como los esquemas diáfanos. Recordemos que los artistas medievales (págs. 181-183) fueron capaces de satisfacer este mismo deseo porque no se vieron obligados a respetar la verdadera apariencia de las cosas. Al retornar el arte a la observación de la naturaleza, los colores puros y brillantes de las vidrieras o los libros iluminados medievales habían dado paso a aquellas suaves combinaciones de tonos con las que los más grandes pintores venecianos (pág. 326) y holandeses (pág. 424) se habían esforzado en sugerir la luz y la atmósfera. Los impresionistas habían abandonado el procedimiento de mezclar los colores sobre la paleta, aplicando éstos separadamente sobre el lienzo en pequeños toques y pinceladas para expresar los fluctuantes reflejos de las escenas *à plein air.* Sus cuadros fueron de tonalidades mucho más brillantes que los de sus predecesores, pero el resultado no satisfacía del todo a Cézanne. Quería captar las tonalidades opulentas y plenas que ostenta la naturaleza bajo los cielos meridionales, pero consideró que un simple retorno a la pintura de grandes espacios en colores primarios puros perjudicaría la ilusión de realidad. Los cuadros pintados de este modo parecen esquemas planos y no aciertan a dar la sensación de profundidad. Por eso Cézanne parecía estar lleno de contradicciones. Su deseo de ser totalmente fiel a sus impresiones sensibles frente a la naturaleza pareció chocar con su ambición de «convertir —como dijo— al impresionismo en algo más sólido y duradero, como el arte de los museos». No es de extrañar que a menudo estuviera a punto de desesperarse, que permaneciera esclavizado frente a sus lienzos sin dejar nunca de realizar experiencias. Lo verdaderamente extraño es que triunfase, que lograra lo en apariencia imposible en sus cuadros. Si el arte fuera una cuestión de cálculos, no lo habría conseguido; pero, naturalmente, no lo es. Ese equilibrio o armonía en torno a los cuales se atormentaron tanto los artistas no tenía nada que ver con el equilibrio de las máquinas. «Se produce» de pronto y nadie sabe en absoluto cómo ni por qué. Mucho se ha escrito acerca del secreto del

350

Paul Cézanne
La montaña Santa Victoria vista desde Bellevue, h. 1885.
Óleo sobre lienzo, 73 × 92 cm; Fundación Barnes, Merion, Pensilvania.

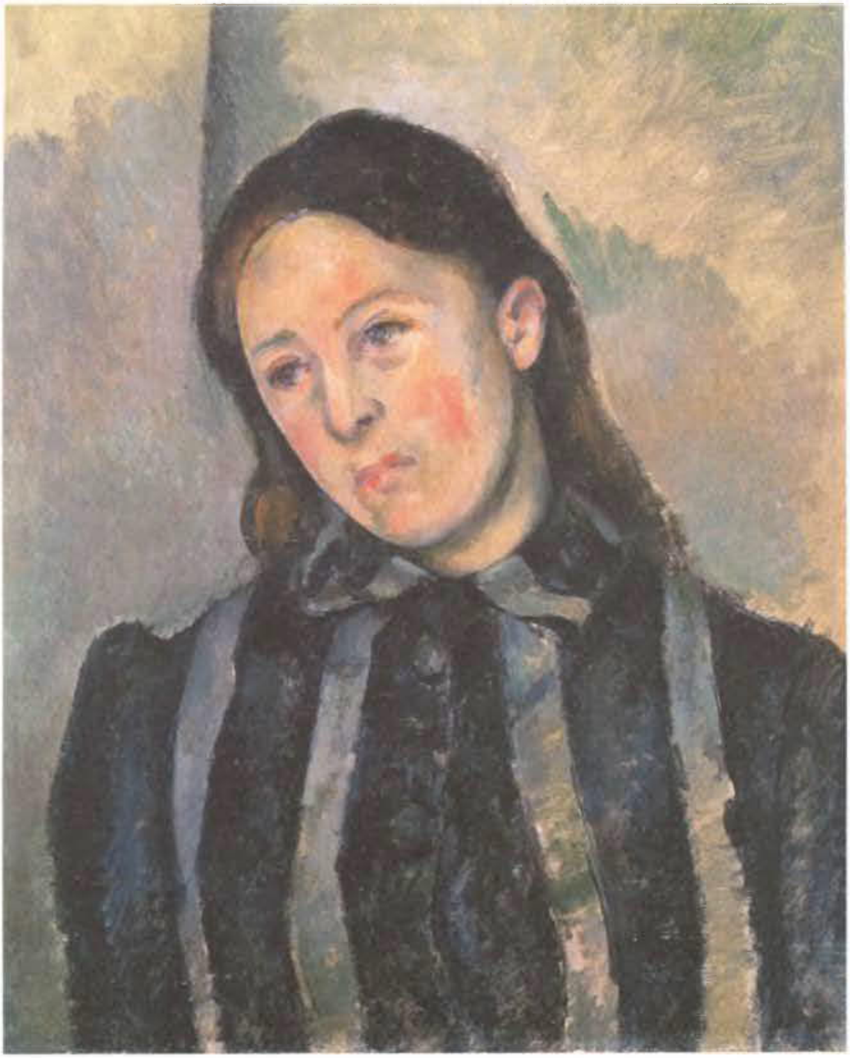
arte de Cézanne; se han sugerido explicaciones de todas suertes acerca de lo que se propuso y lo que consiguió. Pero estas explicaciones siguen siendo incompletas; incluso a veces parecen contradecirse a sí mismas. Mas si llegamos a impacientarnos ante tales explicaciones, siempre estarán los cuadros para convencernos. Y el mejor consejo, ahora y siempre, es «ir y contemplar las obras en el original».

No obstante, incluso nuestras ilustraciones pueden traslucir algo de la magnitud del triunfo de Cézanne. El paisaje con la montaña Santa Victoria, en el sur de Francia (ilustración 350), está bañado en luz y sin embargo es firme y sólido. Ofrece un esquema preciso y no obstante da la sensación de una gran profundidad y de distancia. Existe un sentido de orden y de calma en la manera de señalar Cézanne la línea horizontal del viaducto y la carretera del centro, y las

351 ✓

Paul Cézanne
Montañas en Provenza,
1886-1890.
Óleo sobre lienzo,
63,5 × 79,4 cm;
National Gallery,
Londres.

verticales de la casa en el primer término, pero en ningún sitio percibimos que sea éste un ordenamiento que Cézanne haya impuesto a la naturaleza. Incluso sus pinceladas están colocadas de modo que caen dentro de las líneas principales del diseño y robustecen la sensación de una armonía natural. El modo de alterar Cézanne la dirección de sus pinceladas sin recurrir nunca a los contornos dibujados puede observarse también en la ilustración 351, que muestra cuán deliberadamente contrarrestó el artista el efecto de un esquema plano, que podía haberse producido en la mitad superior, acentuando las formas tangibles de las rocas del primer término. Su maravilloso retrato de su mujer (ilustración 352) muestra hasta qué punto la concentración de Cézanne en las formas sencillas y recortadas contribuye a la sensación de equilibrio y tranquilidad. Comparadas con tales obras maestras apacibles, las de los impresionistas, como el retrato de



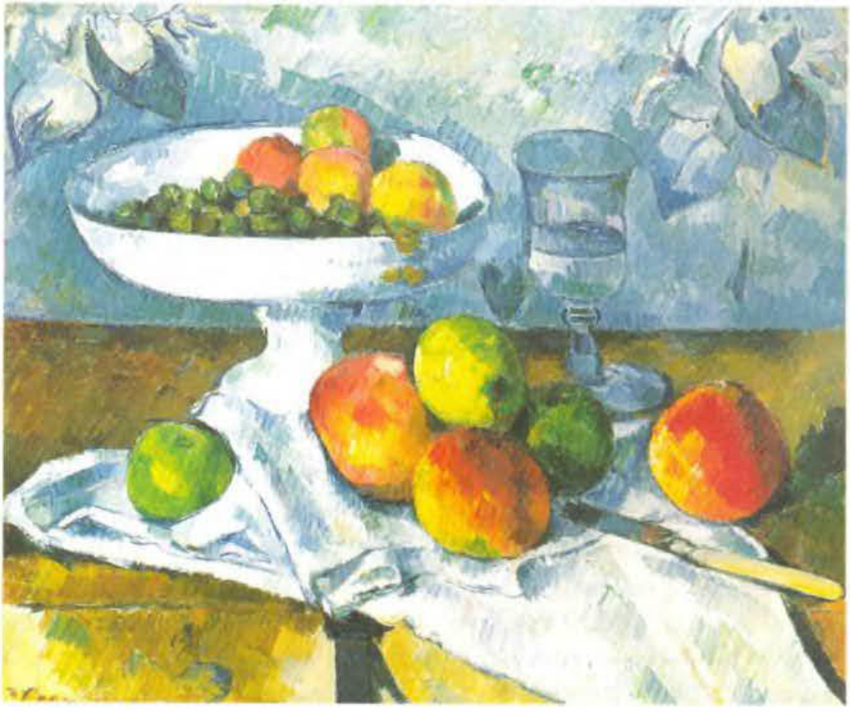
352 ✓

Paul Cézanne
La señora Cézanne,
1883-1887.
Óleo sobre lienzo,
62 × 51 cm; Museo de
Arte de Filadelfia.

Monet por Manet (pág. 518, ilustración 337), con frecuencia parecen meras improvisaciones ingeniosas.

Por supuesto que existen cuadros de Cézanne que no son tan fáciles de comprender. En una reproducción, una naturaleza muerta como la de la ilustración 353 no parece prometer mucho. ¡Qué desmañada parece si comparamos con ella la firmeza en el tratamiento de un tema análogo por Kalf, el maestro holandés del siglo XVII! (pág. 431, ilustración 280). El frutero está tan torpemente diseñado que ni siquiera su pie queda centrado. La mesa no sólo se inclina de izquierda a derecha sino que también parece como si estuviera desnivelada hacia adelante. Donde el maestro holandés sobresalió plasmando superficies

blandas y suaves, Cézanne nos da un retazo de color que hace que la servilleta parezca estar hecha de hojalata. Poco ha de extrañar, pues, que los cuadros de Cézanne fueran escarnecidos como lamentables mamarrachos. Pero no hay que ir lejos a buscar la razón de esta aparente torpeza. Cézanne dejó de dar por admitidos los procedimientos tradicionales de la pintura, decidiendo comenzar como si antes de él no se hubiera pintado cuadro alguno. El maestro holandés pintó su naturaleza muerta para desplegar su extraordinario virtuosismo. Cézanne escogió sus temas para estudiar algunos problemas específicos que deseaba resolver. Sabemos que estuvo fascinado por la relación entre el colorido y el modelado. Un volumen sólido de tan brillante coloración como una manzana constituía un tema ideal para analizar este problema. Sabemos que estuvo interesado en conseguir un diseño equilibrado. Por eso estiró el tazón del frutero hacia la izquierda como para rellenar un vacío. Puesto que deseó estudiar todas las formas colocadas sobre la mesa en sus relaciones entre sí, inclinó sencillamente ésta hacia abajo para hacer que se vieran aquéllas. Tal vez este ejemplo demuestre por qué Cézanne se convirtió en el padre del arte moderno, pues, en su tremendo esfuerzo por conseguir un sentido de profundidad sin sacrificar la brillantez de los colores, por lograr una composición ordenada sin sacrificar aquel sentido de profundidad, en todos estos forcejeos y tanteos había algo que sí estaba dispuesto a sacrificar si era necesario: la corrección convencional del



353

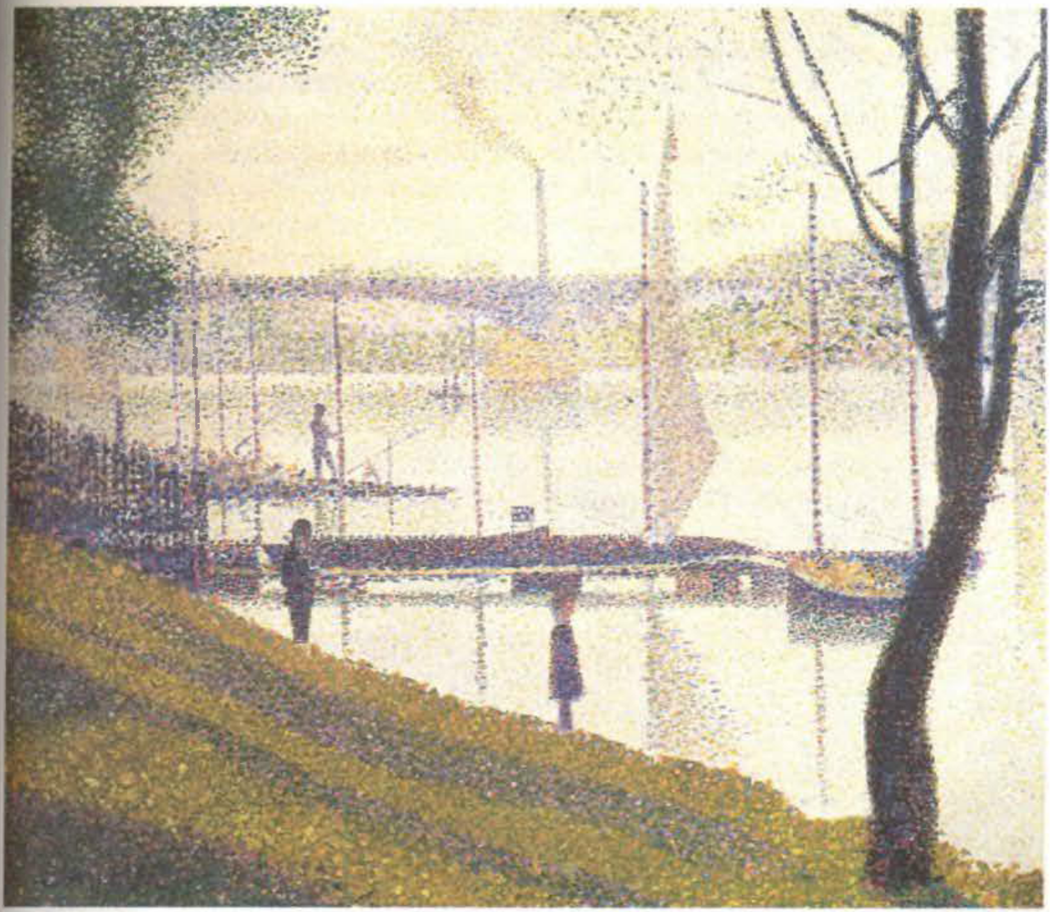
Paul Cézanne
Naturaleza muerta, h. 1879-1882.

Óleo sobre lienzo, 46 × 55 cm; colección particular.

trazado. Él no iba a tergiversar la naturaleza; pero no le importaría demasiado que ésta quedase contrariada en algún pequeño detalle, siempre que éste le ayudara a obtener el efecto deseado. El invento de la perspectiva lineal, de Brunelleschi (pág. 229), no le interesó demasiado: lo dejó a un lado cuando consideró que le estorbaba para su obra. Después de todo, esta perspectiva científica había sido inventada para ayudar a los pintores a crear la ilusión de espacio, como hizo Masaccio en su fresco de Santa Maria Novella (pág. 228, ilustración 149). Cézanne no se propuso crear una ilusión, lo que quiso fue más bien transmitir el sentido de solidez y de volumen, y advirtió que podía hacerlo sin un dibujo convencional. Apenas se daría cuenta de que este ejemplo de indiferencia respecto al «dibujo correcto» sería el punto de partida de un derrumbamiento en el arte.

Mientras Cézanne tanteaba una conciliación entre los métodos del impresionismo y la necesidad de orden, un artista mucho más joven, Georges Seurat (1859-1891), comenzó a enfrentarse con este problema casi como si se tratase de una ecuación matemática. Empleando los métodos pictóricos impresionistas como punto de partida, estudió la teoría científica de la visión cromática y decidió construir sus cuadros por medio de minúsculos toques uniformes de colores puros, como en un mosaico. Confiaba en que, con ello, los colores se mezclarían en la retina (o mejor, en la mente) sin que perdiesen nada de su intensidad y luminosidad. Pero esta técnica tan radical, conocida con el nombre de puntillismo, ponía en peligro la legibilidad de sus cuadros, ya que con ella se prescindía de los contornos y se fragmentaban las formas en zonas de puntos multicolores. Seurat se vio obligado, así, a compensar la complejidad de su técnica pictórica con una simplificación de las formas, más radical aún que la intentada por el propio Cézanne (ilustración 354). Hay algo casi egipcio en el modo de acentuar Seurat las líneas verticales y horizontales, con lo que se apartaría cada vez más de la fiel reproducción de las formas naturales y se encaminaría más decididamente a la exploración de interesantes y expresivos esquemas.

En el invierno de 1888, mientras Seurat llamaba la atención en París y Cézanne trabajaba en su retiro de Aix-en-Provence, un joven y apasionado holandés abandonó París en busca de la intensa luz y de los colores del mediodía de Francia: se trataba de Vincent van Gogh. Nacido en Holanda, en 1853, hijo de un vicario, fue un hombre profundamente religioso, que durante su juventud había actuado como predicador laico en Inglaterra y entre los mineros belgas. Quedó profundamente impresionado por el arte de Millet (pág. 508) y por su mensaje social, decidiendo hacerse pintor. Un hermano suyo, más joven que él, Theo, que trabajaba en una tienda de arte, le puso en relación con los pintores impresionistas. Este hermano fue un hombre notable; aunque era pobre, siempre ayudó monetariamente a su hermano Vincent, e incluso le pagó los gastos de su viaje y estancia en Arlés, en el sur de Francia. Van Gogh confió en que si podía trabajar allí sin ser distraído, durante algunos años, conseguiría llegar a vender sus cuadros algún día y recompensar a su generoso hermano Theo. Des-



354

Georges Seurat
El puente de Courbevoie, 1886-1887.
Óleo sobre lienzo, 46,4 × 55,3 cm; Galerías del Instituto Courtauld, Londres.

de la soledad por él escogida de Arlés, Van Gogh confió en sus *Cartas a Theo,* que pueden leerse como un diario ininterrumpido, todas sus ideas y esperanzas. Estas cartas, escritas por un hombre humilde, un artista casi autodidacta, que no tenía idea de la fama que iba a alcanzar, figuran entre las más emocionantes y sugestivas de toda la literatura. En ellas podemos percibir el sentido de misión del artista, sus luchas y sus triunfos, su desesperada soledad y su anhelo de camaradería, así como llegar a darnos cuenta del inmenso esfuerzo que desarolló trabajando con febril energía. Transcurrido menos de un año, en diciembre de 1888, tuvo un ataque de locura. En mayo de 1889 se recluyó en un asilo de enfermos mentales, pero aún tuvo intervalos de lucidez en los cuales siguió pintando. La agonía se prolongó durante catorce meses más. En julio de 1890 Van Gogh puso fin a su vida. Murió tan joven como Rafael, a los treinta y siete años de edad; su carrera de pintor no había durado más de diez años, y todos los cuadros sobre los que descansa su fama fueron pintados durante tres años interrumpidos por crisis mentales y espirituales. Hoy, todo el mundo conoce algunos de

estos cuadros: *Los girasoles, El sillón de Gauguin, Carretera con cipreses,* y algunos de los retratos que pintó se harían populares a través de reproducciones en color, pudiendo encontrárselos en muchas habitaciones modestas. Esto fue exactamente lo que Van Gogh deseó: que sus cuadros poseyeran los efectos vigorosos y directos de las estampas coloreadas japonesas (pág. 525) que tanto admiró. Ambicionó un arte sin adulteraciones, que llegara no solamente al rico coleccionista sino a cualquier ser humano para proporcionarle placer y consuelo. Pero esto no es todo. Ninguna reproducción es perfecta; las de poco precio vuelven más rudos los cuadros de Van Gogh de lo que son en realidad, y a veces nos cansan. En este caso, será una revelación volver a los originales y descubrir cuán sutiles y premeditados pueden ser incluso sus efectos más pronunciados.

También Van Gogh había asimilado las lecciones del impresionismo y del puntillismo de Seurat. Gustó de la técnica de pintar con puntos y trazos de colores puros, pero en sus manos esta técnica se convirtió en algo muy diferente de lo que aquellos pintores de París se habían propuesto. Van Gogh empleó pinceladas aisladas no sólo para desmenuzar el color, sino también para expresar su

355

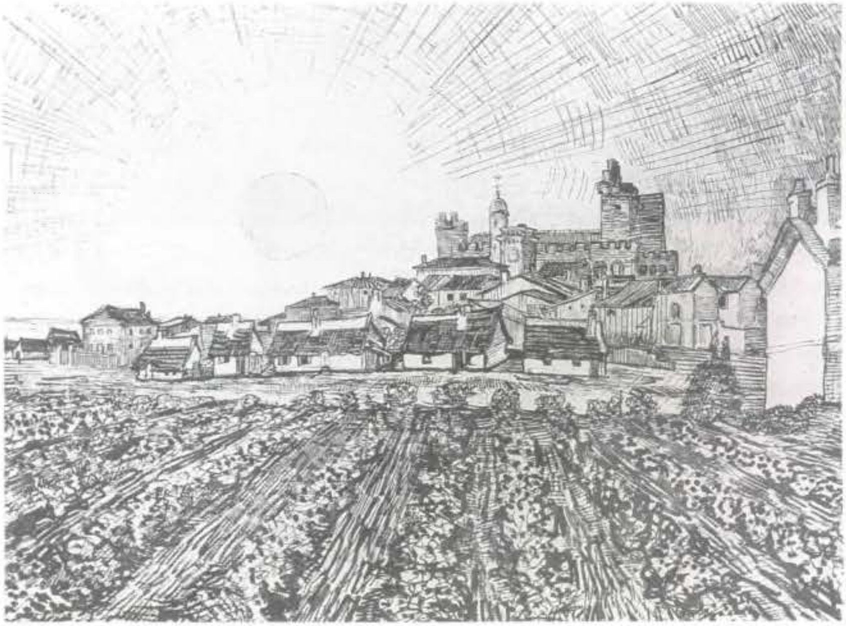
Vincent van Gogh
Campo de trigo con cipreses, 1889.
Óleo sobre lienzo, 72,1 × 90.9 cm; National Gallery, Londres.

propia agitación. En una de sus cartas escritas desde Arlés describe su estado de inspiración, cuando «las emociones son algo tan fuerte que se trabaja sin darse cuenta de ello... y las pinceladas adquieren una ilación y coherencia como las palabras en una oración o en una carta». La comparación no puede ser más clara. En tales momentos, él pintó como otros escriben. Así como en la forma de escribir una carta los rasgos de la pluma sobre el papel comunican algo de los ademanes del que la escribe, y así como instintivamente nos damos cuenta de cuándo una carta ha sido escrita bajo los impulsos de una gran emoción, así también las pinceladas de Van Gogh nos comunican algo de su estado de espíritu. Antes que él, ningún artista había utilizado estos medios con tal coherencia y vigor. Recordemos que existen pinceladas sueltas y atrevidas en cuadros anteriores, en obras de Tintoretto (pág. 370, ilustración 237), de Frans Hals (pág. 417, ilustración 270) y de Manet (pág. 518, ilustración 337); pero en éstos, ellas revelan más bien la soberana maestría del artista, su rápida percepción y su mágica capacidad para evocarnos lo que vieron. En Van Gogh ayudan a transferir la exaltación del espíritu creador. A Van Gogh le gustó pintar objetos y escenas que ofrecieran amplio campo de acción a estos nuevos recursos, temas en los que podía dibujar lo mismo que pintar con su pincel y cargar el acento sobre el color, de la misma manera que un escritor subraya sus palabras. Por eso fue el primer pintor en descubrir la belleza de los rastrojos, los setos y los sembrados, las retorcidas ramas de los olivos y las formas oscuras y flamígeras de los cipreses (ilustración 355).

Van Gogh experimentó tal frenesí de creación que se sintió impulsado no sólo a representar el mismísimo sol radiante (ilustración 356), sino también las

356

Vincent van Gogh
Vista de Les Saintes-Maries-de-la-Mer, 1888.
Pluma de ave y tinta china sobre papel, 43,5 × 60 cm; colección Oskar Reinhart, Winterthur.



cosas humildes, apacibles y cotidianas, que nadie había considerado que merecieran la atención del artista. Pintó su reducida habitación en Arlés (ilustración 357), y lo que acerca de este cuadro escribió a su hermano explica maravillosamente los propósitos del artista:

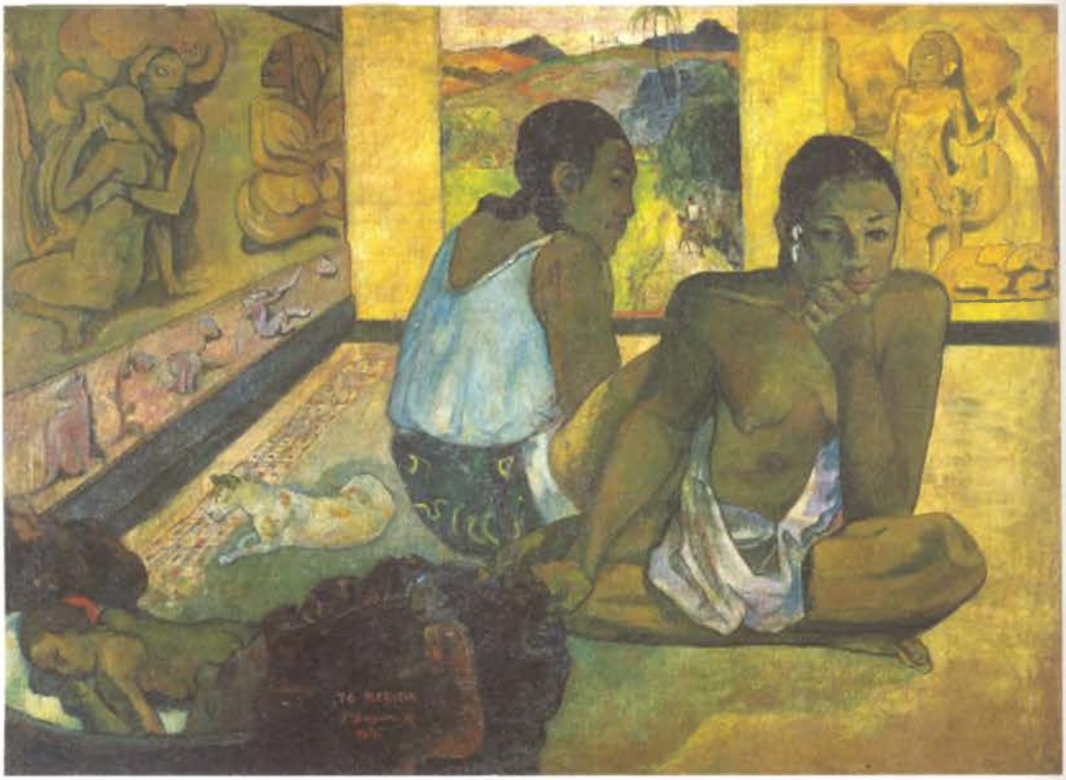
> Tengo una nueva idea en la cabeza y aquí está el boceto...: esta vez se trata sencillamente de mi dormitorio; aquí sólo debe operar el color, y, dándole un mayor estilo a las cosas por su simplificación, ha de sugerir el *reposo* o el sueño en general. En una palabra, al contemplarse el cuadro debe descansar el pensamiento, o mejor aún, la imaginación.
>
> Las paredes son de violeta pálido. El suelo, de tablas rojas. La madera de la cama y las sillas son de amarillo de manteca tierna; las sábanas y la almohada, de limón verdoso. El cubrecama, de rojo escarlata. La ventana, verde. La mesa de aseo, naranja. La jofaina, azul. Las puertas, lila.
>
> Y esto es todo; no hay nada en esta habitación con los cerrojos echados. Las amplias líneas de los muebles deben expresar también un reposo inviolable. Retratos en las paredes, y un espejo y un perchero con algunas ropas.
>
> El marco, puesto que no hay blanco en el cuadro, será de este color. Estoy obligado a recurrir a él a modo de desquite del forzado reposo.
>
> Trabajaré en él, además, todo el día, pero verás cuán sencilla es la concepción. Las sombras quedan suprimidas; está pintado en capas planas y libres como las estampas japonesas...

357

Vincent van Gogh
La habitación de Vincent en Arlés, 1889.
Óleo sobre lienzo, 57,5 × 74 cm; Museo de Orsay, París.

Es evidente que Van Gogh no se proponía principalmente una correcta representación. Empleó formas y colores para expresar lo que sentía acerca de las cosas que pintó y para que otros experimentaran lo mismo que él. No se preocupó mucho de lo que llamaba «la realidad estereoscópica», esto es, la reproducción fotográficamente exacta de la naturaleza. Exageraría e incluso acentuaría la apariencia de las cosas si esto conviniese a sus fines. Así llegó, por diferente camino, a una coyuntura similar a la que encontró Cézanne durante esos mismos años. Pero tomó la trascendental decisión de abandonar deliberadamente los fines que hacían de la pintura una imitación de la naturaleza. Sus razones, claro está, eran diferentes. Cuando Cézanne pintaba una naturaleza muerta, quería explorar las relaciones entre formas y colores, y tan sólo utilizó la «perspectiva correcta» cuando la necesitó para su experiencia particular. Van Gogh quiso que su obra expresara lo que sentía, y si la tergiversación le ayudaba a conseguir este propósito, haría uso de ella. Uno y otro llegaron a este punto sin proponerse derribar el viejo concepto de arte; no adoptaron actitudes de revolucionarios, ni buscaron abrumar a los críticos complacientes. Tanto uno como otro, en efecto, casi renunciaron a la esperanza de que alguien prestara atención a sus cuadros. Trabajaron de la manera que lo hicieron porque tenían que hacerlo así.

Algo en cierto modo distinto sucedió respecto a otro artista que también se encontraba en el sur de Francia en 1888: Paul Gauguin (1848-1903). Van Gogh



358

Paul Gauguin
Te Rerioa (El sueño), 1897.
Óleo sobre lienzo, 95,1 × 130,2 cm; Galerías del Instituto Courtauld, Londres.

experimentaba un gran deseo de camaradería; soñaba con una hermandad de artistas como la que los prerrafaelistas habían fundado en Inglaterra (págs. 511-512), y persuadió a Gauguin, que le llevaba cinco años, a que fuera a reunirse con él en Arlés. En tanto que hombre, Gauguin era muy diferente de Van Gogh; no tenía nada de su humildad y de su sentido de misión. Por el contrario, era orgulloso y ambicioso. Pero existieron algunos puntos de contacto entre ambos creadores. Al igual que Van Gogh, Gauguin había comenzado a pintar en edad relativamente tardía (antes había sido un empleado de banca acomodado) y fue, del mismo modo, casi un autodidacta. La camaradería de los dos, sin embargo, concluyó de manera desastrosa. Van Gogh, en un rapto de locura, atacó a Gauguin, quien marchó a París. Dos años más tarde, abandonó Europa encaminándose a una de las famosas islas de los mares del sur, Tahití, en busca de una vida sencilla, pues llegó a convencerse de que el arte estaba en peligro de volverse rutinario y superficial y de que toda la habilidad y todos los conocimientos que se habían ido acumulando en Europa habían privado a los hombres de lo más importante: la intensidad y la fuerza en el sentir y la manera espontánea de expresarlo.

Gauguin, naturalmente, no fue el primer artista que experimentó estos escrúpulos acerca de la civilización. Desde que los artistas se hicieron conscien-

tes del estilo, se sintieron recelosos de los convencionalismos e insatisfechos del virtuosismo. Ambicionaban un arte que no consistiera en fórmulas que pudieran ser aprendidas, y un estilo que no fuera estilo simplemente, sino algo poderoso y fuerte como las pasiones humanas. Delacroix había ido a Argel en busca de colores más intensos y de formas de vida menos reprimidas (pág. 506). Los prerrafaelistas en Inglaterra confiaban en hallar esta espontaneidad y sencillez en el arte no contaminado de la edad de la fe. Los impresionistas admiraban a los japoneses, pero su creación era artificiosa comparada con la intensidad y simplicidad que Gauguin perseguía. Éste, en un principio, estudió el arte de los aldeanos, pero se cansó pronto. Se sintió impulsado a huir de Europa e irse a vivir entre los nativos de los mares del sur, como uno más entre los indígenas, en busca de su salvación. Las obras que trajo al regreso desconcertaron incluso a sus antiguos amigos, tan salvajes y primitivas parecían. Pero esto fue precisamente lo que Gauguin deseó. Se sentía orgulloso de que se le llamara bárbaro. Hasta su color y su dibujo serían «bárbaros» para hacer justicia a los no corrompidos hijos de la naturaleza que había llegado a admirar durante su permanencia en Tahití. Mirando hoy día uno de sus cuadros (ilustración 358) no conseguiremos hacernos cargo del todo de tal actitud. ¡Hemos llegado a acostumbrarnos tanto a mayores «salvajismos» en arte! Y con todo, no es difícil advertir que Gauguin señaló un nuevo camino. No solamente es extraño y exótico el tema de sus cuadros. Gauguin trató de penetrar en el espíritu de los nativos y observar las cosas tal como son. Estudió los procedimientos de los artesanos indígenas, y con frecuencia introdujo representaciones de sus obras en sus propios cuadros. Se esforzó en retratar a los nativos de acuerdo con este arte primitivo, simplificando los contornos de las formas y no eludiendo el empleo de grandes manchas, de fuertes colores. A diferencia de Cézanne, no se preocupó de si estas formas y esquemas de color simplificados hacían que el cuadro pareciese plano. De buen grado ignoró los seculares problemas del arte occidental cuando creyó que proceder así le ayudaba a expresar la intensidad ingenua de las criaturas de la naturaleza. No siempre consiguió triunfar en su propósito de lograr la espontaneidad y la sencillez; pero su anhelo de alcanzar tales cualidades fue tan apasionado y sincero como el de Cézanne de una nueva armonía, y el de Van Gogh por aportar un nuevo mensaje, pues también Gauguin sacrificó su vida a su ideal. Sintiéndose incomprendido en Europa, decidió regresar definitivamente a las islas de los mares del sur, y después de algunos años de soledad y descontento murió allí víctima de la enfermedad y las privaciones sufridas.

Cézanne, Van Gogh y Gauguin fueron tres desesperados solitarios que trabajaron con pocas esperanzas de ser comprendidos nunca. Pero los problemas de su arte, sentido tan intensamente por ellos, fueron advertidos por un número cada vez mayor de artistas de la generación más joven, que no se encontraban satisfechos con la técnica que habían adquirido en las escuelas de arte. Estos artistas aprendían ahora a representar la naturaleza, a dibujar correctamente y a

359

Pierre Bonnard
A la mesa, 1899.

Óleo sobre tabla, 55 × 70 cm; colección de la Fundación E. G. Bührle, Zurich.

360 ✓

Ferdinand Hodler
El lago Thun, 1905.
Óleo sobre lienzo, 80,2 × 100 cm; Museo de Arte y de Historia, Ginebra.

manejar diestramente el color y los pinceles; habían asimilado las enseñanzas de la revolución impresionista y se adiestraban en expresar las modulaciones del aire y de la luz del sol. Algunos grandes artistas perseveraron en este camino e hiciéronse adalides de los nuevos métodos en países en los que la resistencia ante el impresionismo aún era fuerte, y eran ya muchos los pintores de la joven generación que buscaban nuevos métodos para resolver, o al menos evitar, las dificultades que Cézanne había puesto de manifiesto. Básicamente, estas dificultades provenían del choque (discutido anteriormente, págs. 494-495) entre la necesidad de la gradación tonal para sugerir profundidad y el deseo de conservar la belleza de los colores que vemos. El arte de los japoneses les convenció de que un cuadro podía causar una impresión más fuerte si se renunciaba al volumen y otros detalles en favor de una atrevida simplificación. Tanto Van Gogh como Gauguin habían avanzado algo por este camino, intensificando los colores y haciendo caso omiso de la sensación de profundidad, y Seurat aún había ido más lejos en sus experimentos con el puntillismo. Pierre Bonnard (1867-1947) mostró una habilidad y sensibilidad especiales a la hora de sugerir una sensación de luz y color oscilando en el lienzo como si fuera un tapiz. Su cuadro de una mesa puesta (ilustración 359) demuestra cómo evitaba poner el acento en la perspectiva y la profundidad para hacernos disfrutar de un esquema cromático. El pintor suizo Ferdinand Hodler (1853-1918) todavía simplificó más audazmente los paisajes de su tierra natal, para lograr que de este modo adquirieran la claridad propia de un cartel (ilustración 360).

No es casualidad que este cuadro nos recuerde un cartel, ya que el estilo adoptado por los artistas europeos en seguimiento de los japoneses se amoldaba especialmente al que, a través de ellos, se había impuesto en las artes publicitarias de la época. Ya antes de que acabara el siglo, un dotadísimo discípulo de

Degas (pág. 526), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), se valió de una simplicidad de medios parecida para el nuevo arte del cartel (ilustración 361).

El arte de la ilustración también salió favorecido con el desarrollo de tales efectos. Recordando el amor y el cuidado que en épocas anteriores se habían dedicado a la edición de libros, hombres como William Morris (pág. 535) no hubieran tolerado libros mal hechos o ilustraciones que se limitaran a contar una historia sin tener en cuenta el efecto que producían en la página impresa. Inspirado por Whistler y los japoneses, el joven prodigio Aubrey Beardsley (1872-1898) se elevó rápidamente a la fama con sus sofisticadas ilustraciones en blanco y negro (ilustración 362).

El término más usado como alabanza durante el período del *art nouveau* era «decorativo». Cuadros y grabados debían presentar unas formas agradables a la vista antes de que pudiéramos discernir qué representaban. Lenta pero irrevocablemente, esta moda por lo decorativo sentó las bases de una nueva orientación en el arte. La fidelidad para con el motivo o la narración de una historia conmovedora ya no era tan importante, siempre que el cuadro o el grabado produjeran un efecto agradable. Sin embargo, algunos artistas sentían que en el transcurso de toda esta búsqueda algo se había perdido en el arte; algo que ellos trataron desesperadamente de recuperar. Recordemos que Cézanne consideró que esa falla fue el sentido del orden y el equilibrio; que la preocupación de los impresionistas respecto a la fugacidad de cada momento les había hecho olvidar las formas sólidas y permanentes de la naturaleza. Van Gogh notó que abandonán-

361

Henri de Toulouse-Lautrec
Les Ambassadeurs: Aristide Bruant, 1892.
Cartel litográfico, 141,2 × 98,4 cm.

362

Aubrey Beardsley
Ilustración para *Salomé*, de Oscar Wilde, 1894.
Clisé de línea y grabado de trama sobre pergamino japonés; 34,3 × 27,3 cm.

dose a las impresiones visuales y no obedeciendo más que a las calidades ópticas de la luz y el color, el arte corría peligro de perder aquella pasión e intensidad que son las únicas por medio de las cuales el artista puede transmitir su sentimiento a sus semejantes. Gauguin, por último, se sintió descontento de la vida y del arte a la par, tal como los encontró, y ambicionó algo mucho más sencillo y directo, confiando en hallarlo entre los primitivos. Lo que nosotros denominamos arte moderno surgió de estos sentimientos de insatisfacción, y las diversas soluciones que persiguieron estos tres artistas se convirtieron en los ideales de tres movimientos del arte moderno. La solución de Cézanne condujo, finalmente, al cubismo surgido en Francia; la de Van Gogh, al expresionismo, que halló sus principales representantes en Alemania; y la de Gauguin, a las varias formas de primitivismo que han tenido lugar. Por «enloquecidos» que estos tres movimientos parecieran a primera vista, no resulta difícil demostrar que fueron intentos consecuentes para salir del punto muerto en que se hallaban los artistas.

Paul Gauguin
Van Gogh pintando girasoles, 1888.
Óleo sobre lienzo, 73 × 92 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.

27

ARTE EXPERIMENTAL

Primera mitad del siglo XX

Cuando la gente habla de arte moderno, piensa generalmente en un tipo de arte que ha roto por completo con las tradiciones del pasado y que trata de realizar cosas que jamás hubiera imaginado un artista de otras épocas. A algunos les gusta la idea de progreso y creen que también el arte debe marchar al paso del tiempo. Otros prefieren la frase del «feliz tiempo pasado» y creen que el arte moderno no vale nada. Pero ya hemos visto que la situación es mucho más complicada, y que el arte moderno, del mismo modo que el antiguo, ha surgido como respuesta a ciertos problemas concretos. Los que deploran la ruptura con la tradición tendrían que retroceder más allá de la Revolución francesa de 1789, y pocos son los que creerían que esto fuese posible. Fue entonces, como hemos visto, cuando los artistas empezaron a adquirir conciencia de los estilos y a investigar y emprender nuevos movimientos, que por lo general produjeron un nuevo ismo como grito de batalla. Lo más extraño es que la rama del arte que más había sufrido por la general confusión fuese la que mejor consiguiera triunfar en la creación de un estilo nuevo y permanente. La arquitectura moderna tardó en ser aceptada, pero sus principios se hallan ahora tan firmemente establecidos que pocos serían los que pudieran discutirlos seriamente. Recordemos cómo los tanteos en busca de un nuevo estilo de construcción y decoración condujeron a los experimentos del *art nouveau,* en los que las nuevas posibilidades técnicas de la construcción con acero podían además combinarse con atrevidas decoraciones (pág. 537, ilustración 349). Pero la arquitectura del siglo XX no nacería de estos ejercicios de inventiva. El futuro pertenecería a los decididos a empezar de nuevo y a desembarazarse de las preocupaciones del estilo o los adornos, fueran viejos o nuevos. En vez de seguir considerando la arquitectura como una de las bellas artes, los arquitectos más jóvenes rechazaron de plano la decoración y se entregaron de nuevo a su trabajo, atacando el fin específico de éste.

Este nuevo criterio se dejó sentir en muchos países, pero en ninguno de un modo tan radical como en Estados Unidos, donde el progreso tecnológico estaba mucho menos frenado por el peso de una tradición. Era evidente la incongruencia de construir rascacielos en Chicago para recubrirlos con decoraciones procedentes de modelos europeos. Pero eran necesarias una mente muy clara y unas convicciones muy sólidas para que un arquitecto persuadiera a sus clientes de que debían aceptar un tipo de vivienda radicalmente hetero-

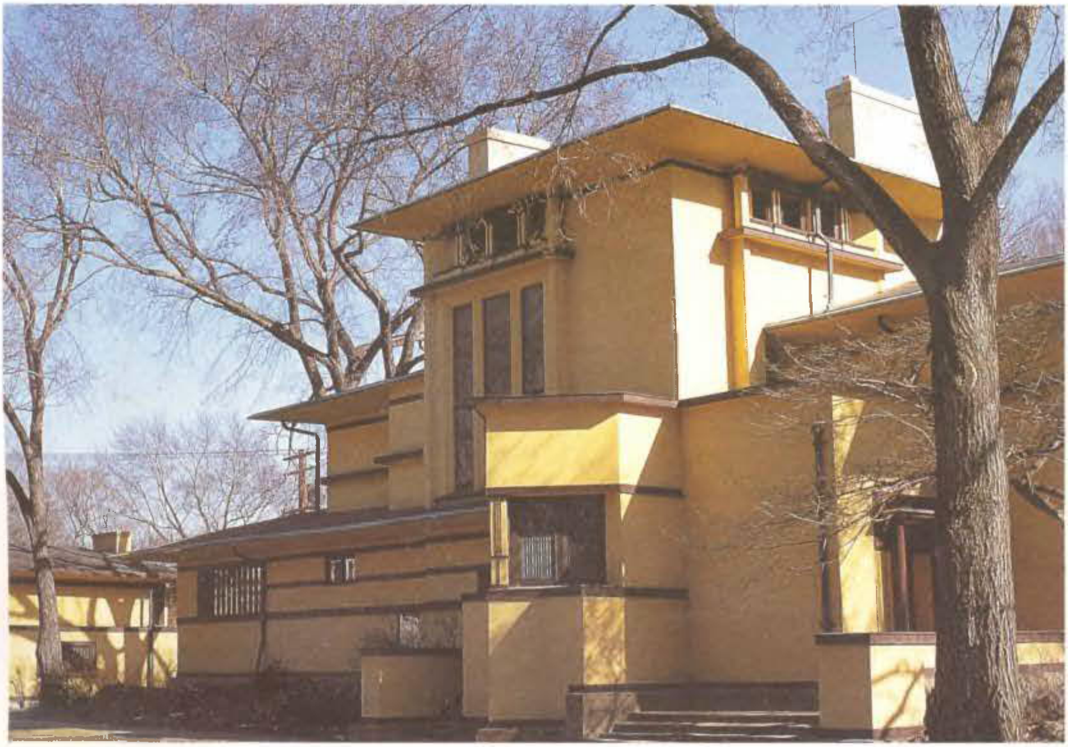
doxo. Quien habría de lograr este triunfo sería el estadounidense Frank Lloyd Wright (1869-1959). Él se dio cuenta de que lo importante en una casa eran las habitaciones, y no la fachada; si aquélla era cómoda y estaba bien proyectada por dentro, adaptándose a las necesidades de su propietario, con toda seguridad ofrecería también un aspecto aceptable desde fuera. A nosotros no puede parecernos muy revolucionario este punto de vista, pero lo fue en efecto, pues llevó a Wright a desdeñar todas las consignas establecidas sobre edificación, especialmente la exigencia tradicional de una perfecta simetría. La ilustración 363 muestra una de las primeras casas de campo de Wright, situada en una zona residencial de Chicago, en la que abandonó todas las orlas acostumbradas, las molduras y las cornisas, construyéndola totalmente de acuerdo con su designio. Pero Wright no debe ser considerado un mero ingeniero; él creía en lo que denominó arquitectura orgánica, por la que quiso dar a entender que una casa tenía que derivar de las necesidades humanas y del carácter del lugar en tanto que organismo vivo.

Es comprensible la desgana con que Wright acogió las exigencias de los ingenieros, tanto más cuanto que tales exigencias empezaban a imponerse en aquellos momentos con gran fuerza y persuasión. Si Morris no se había equivocado al afirmar que las máquinas jamás podrían emular el trabajo del hombre, la

363

Frank Lloyd Wright
540 Fairoaks Avenue,
Oak Park, Illinois,
1902.

Casa «falta de estilo».



364 √

Andrew Reinhard, Henry Hofmeister y otros
Rockefeller Center, Nueva York, 1931-1939.

Muestra de ingeniería moderna.

solución más lógica era averiguar qué podía hacer la máquina, para así acomodar nuestros proyectos a tales posibilidades.

A algunos les pareció que este principio constituía una ofensa al buen gusto y el decoro. Al prescindir de todo ornamento, los arquitectos modernos rompían, efectivamente, con la tradición de muchos siglos. Todo el sistema de metódicas imitaciones, desarrollado desde la época de Brunelleschi, fue dejado a un lado, siendo barridas todas las telarañas de falsas molduras, volutas y pilastras. Cuando la gente vio por vez primera estas casas, las consideró insoportablemente sencillas y desnudas. Pero después, al cabo de unos cuantos años, todos nos

365

Walter Gropius
La Bauhaus, Dessau, 1926.

hemos llegado a acostumbrar a su aspecto y hemos aprendido a gozar de las limpias siluetas y las formas sencillas de los modernos estilos ingenieriles (ilustración 364). Esta revolución en los gustos se la debemos a unos cuantos innovadores cuyas primeras experiencias en el empleo de los materiales modernos de construcción fueron recibidas, a menudo, con la ridiculización y la hostilidad. La ilustración 365 muestra uno de los edificios experimentales que se convirtió en un disentido centro de propaganda de la arquitectura moderna. En la Bauhaus de Dessau, escuela de arquitectura fundada por el alemán Walter Gropius (1883-1969) que fue cerrada y clausurada por la dictadura nazi. Se la construyó para demostrar que el arte y la ingeniería no necesitaban seguir divorciados entre sí, como lo estuvieron durante el siglo XIX; que, por el contrario, ambos podían beneficiarse recíprocamente. Los alumnos de la escuela tomaron parte en los proyectos de los edificios y en su ajuste; se les estimulaba a que pusieran en juego su imaginación y realizaran los más atrevidos experimentos, sin perder nunca de vista los fines para los que servirían sus proyectos. Fue en esta escuela donde se inventaron los asientos de tubo de acero y otros muebles de nuestro uso cotidiano. Las teorías que la Bauhaus defendió suelen condensarse con el nombre de funcionalismo, esto es, la creencia en que si algo se proyecta para que responda a sus fines peculiares, podrá parecer bello por sí mismo. Hay mucho de verdad, ciertamente, en esta creencia. En cualquier caso, ha contribuido a que nos desembaracemos de muchas de las innecesarias baratijas con que las ideas del siglo XIX acerca del arte llenaron de confusión y desorden

nuestras ciudades y nuestras casas. Pero como todas las palabras, la de funcionalismo descansa, en realidad, en una extremada simplificación. Seguramente existen cosas que desde un punto de vista funcional son correctas y sin embargo son feas o, al menos, sólo pasaderas. Las mejores obras de la arquitectura moderna son armoniosas no sólo porque corresponden a la función para la que han sido construidas, sino porque fueron proyectadas por hombres de oficio y buen gusto que supieron cómo hacer que se amoldaran a sus fines y, a la par, que parecieran bellas a la mirada. Es necesaria una gran cantidad de ensayos y de errores para llegar a descubrir esas secretas armonías. Los arquitectos tienen que poder experimentar libremente con proporciones y materiales distintos. Algunos de tales experimentos podrían conducirles a un callejón sin salida, pero la experiencia adquirida no sería en vano. Ningún artista puede proceder siempre «porque sí», y nada importa tanto como reconocer el papel que, incluso, los experimentos aparentemente extravagantes o excéntricos han desempeñado en el desarrollo de proyectos nuevos que ahora hemos llegado a admitir.

En arquitectura, la validez de muchas creaciones e innovaciones atrevidas ha sido reconocida de buen grado por amplios sectores, pero pocas personas se dan cuenta de que la situación es análoga en pintura y escultura. Muchos que no quieren saber nada de «estos cachivaches ultramodernos» se sorprenderían al tener que reconocer cuántos de ellos han entrado ya en sus vidas y han contribuido a moldear sus gustos y preferencias. Formas y esquemas de color iniciados hace noventa años por los más «locos» de los rebeldes ultramodernos en pintura se han convertido en mercancías corrientes del arte comercial; y cuando los encontramos en carteles, en portadas de revistas o en tejidos nos parecen completamente normales. Podría decirse incluso que el arte moderno ha encontrado una nueva función sirviendo como terreno de experimentación a nuevas maneras de combinar formas y modelos.

Pero ¿qué es lo que debe experimentar un pintor y por qué no se ha de contentar con sentarse ante la naturaleza y pintar lo mejor que sepa? La respuesta parece residir en que el arte ha perdido su estabilidad, porque los artistas han descubierto que la sencilla exigencia de que deben pintar lo que ven es contradictoria en sí. Tal aseveración parece una de las paradojas con que los artistas y críticos modernos gustan de importunar al paciente y sufrido espectador; pero se trata de algo que a los que hayan seguido este libro desde su principio no resultará difícil de comprender. Recordemos cómo acostumbraba el artista primitivo a construir, por decirlo así, un rostro, extrayéndolo de formas sencillas más que copiando un rostro real (pág. 47, ilustración 25). A menudo hemos retrocedido a los egipcios y a su procedimiento de representar en una pintura todo lo que conocían, y no lo que veían. El arte griego y el romano infundieron vida a estas formas esquemáticas; el arte medieval las empleó, a su vez, para relatar la historia sagrada. El arte chino, para la contemplación. Nada impulsaba al artista a pintar lo que veía. Esta idea no tuvo inicio hasta la época del Renaci-

miento. En un principio, todo parecía marchar bien. La perspectiva científica, el *sfumato,* los colores venecianos, el movimiento y la expresión se agregaron a los medios del artista para representar el mundo en torno a él; pero cada generación descubrió que aún existían focos de resistencia insospechados, bastiones de convencionalismos que hacían que los artistas aplicasen formas que habían aprendido a pintar más que, realmente, a ver. Los rebeldes del siglo XIX propusieron proceder a una limpieza de todos esos convencionalismos; uno tras otro éstos fueron suprimidos, hasta que los impresionistas proclamaron que sus métodos les permitían reproducir sobre el lienzo el acto de la visión con exactitud científica.

Los cuadros obtenidos de acuerdo con esta teoría fueron obras de arte muy sugestivas, pero esto no debe impedir que observemos el hecho de que la idea en que se basaron sólo fue una verdad a medias. Hemos llegado a darnos cuenta cada vez más, desde aquellos días, de que nunca podemos separar limpiamente lo que vemos de lo que sabemos. Una persona que naciera ciega, y que posteriormente adquiriese la visión, necesitaría *aprender* a ver. Con alguna disciplina y autoobservación, todos podemos descubrir por nosotros mismos que lo que llamamos visión se halla teñido y moldeado indefectiblemente por nuestro conocimiento (o creencia) de lo que vemos. Esto se pone más en evidencia cuando ambos datos se contradicen entre sí. A veces ocurre que nos equivocamos en nuestra visión; por ejemplo, en ocasiones vemos un pequeño objeto que está muy próximo a nuestros ojos como si fuera una gran montaña contra el horizonte, o un papel en el aire como si fuera un pájaro. Cuando sabemos que hemos experimentado una equivocación, ya no podemos ver las cosas igual que antes; si tenemos que pintar dichos objetos, emplearemos diferentes formas y colores para representarlos antes y después de nuestro descubrimiento. En efecto, tan pronto como cogemos un lápiz y nos ponemos a dibujar, la misma idea de abandonarnos pasivamente a lo que se denomina nuestras impresiones sensibles se convierte realmente en un absurdo. Si miramos por la ventana, podemos ver lo que ante ella se nos ofrece de mil modos distintos. ¿Cuál de ellos corresponde a nuestra impresión sensible? Pero tenemos que escoger; tenemos que empezar por alguna parte; tenemos que plasmar una imagen de la casa situada al otro lado del camino y de los árboles enfrente de ella. Sea como fuere, siempre tendremos que comenzar con algo así como líneas o formas convencionales. El «egipcio» puede ser suprimido en nosotros, pero jamás será derrotado por completo.

Ésta, a mi entender, es la dificultad sentida oscuramente por la generación que siguió y superó a los impresionistas, y que como última consecuencia llevó a sus integrantes a rechazar toda la tradición occidental. Si el «egipcio» o el niño que hay en nosotros se empeña en permanecer así, ¿por qué no enfrentarnos con los hechos básicos que supone hacer una figura? Los experimentos del *art nouveau* acudieron a las estampas japonesas con la esperanza de resolver la crisis (pág. 536). Pero ¿por qué recurrir a tan posteriores y refinados productos? ¿No sería mejor empezar otra vez por el principio y redescubrir el arte de los verdaderos

366 √

Máscara de la tribu dan, África occidental, h. 1910-1920.

Madera con caolín alrededor de los párpados, 17,5 cm de altura; colección Von der Heydt, Museo Rietberg, Zurich.

primitivos, los fetiches de los caníbales y las máscaras de las tribus salvajes? Durante la revolución artística que alcanzó su apogeo antes de la primera guerra mundial, el entusiasmo y la admiración por la escultura negra fue el denominador común de todos los jóvenes artistas de las más dispares tendencias. Tales objetos se podían adquirir fácilmente en cualquier anticuario por poco dinero, y algunas máscaras tribales africanas llegarían a suplantar las reproducciones del *Apolo de Belvedere* (pág. 104, ilustración 64) que habían adornado los estudios de los artistas académicos. Cuando se contempla alguna de las obras maestras de la escultura africana (ilustración 366), es fácil comprender que tal imagen cautivara tan poderosamente a una generación que ansiaba evadirse del callejón sin salida del arte occidental. Ni la fidelidad a la naturaleza ni la belleza ideal, que fueron los temas gemelos del arte europeo, parecían haber preocupado a aquellos artesanos primitivos, pero sus obras poseían, justamente, lo que el arte europeo dijérase que había perdido en su prolongada carrera: expresividad intensa, claridad estructural y espontánea simplicidad en cuanto a su realización técnica.

Actualmente sabemos que las tradiciones del arte tribal son más complejas y menos primitivas de lo que creyeron sus descubridores; incluso hemos advertido que la imitación de la naturaleza no quedaba en absoluto excluida de sus propósitos (pág. 45, ilustración 23). Pero el estilo de estos objetos rituales aún podía servir de común denominador de aquella búsqueda de expresividad, estructura y simplificación que los nuevos movimientos habían heredado de los experimentos de tres rebeldes solitarios: Van Gogh, Cézanne y Gauguin.

Para bien o para mal, los artistas del siglo XX tuvieron que hacerse inventores. Para llamar la atención tenían que procurar ser originales en lugar de perseguir la maestría que admiramos en los grandes artistas del pasado. Cualquier ruptura con la tradición que interesara a los críticos y atrajera seguidores se convertía en un nuevo ismo forjador del futuro. Ese futuro no siempre era muy duradero, y sin embargo la historia del arte del siglo XX debe tomar nota de esta inquieta experimentación, porque muchos de los artistas con más talento de esta época se sumaron a esos esfuerzos.

Los experimentos del expresionismo son, tal vez, los más fáciles de explicar con palabras. El término mismo acaso no sea muy acertado, pues es sabido que todos nos expresamos a nosotros mismos mediante aquello que hacemos o dejamos de hacer, pero la palabra se convirtió en un epígrafe adecuado por su contraposición fácil de recordar con el impresionismo, y porque como marbete resulta perfectamente útil. En una de sus cartas, Van Gogh explicó cómo se puso a pintar el retrato de un amigo que le era muy querido. El parecido convencional sólo era el primer paso. Habiendo pintado un retrato «correcto», procedió a cambiar los colores y el ambiente:

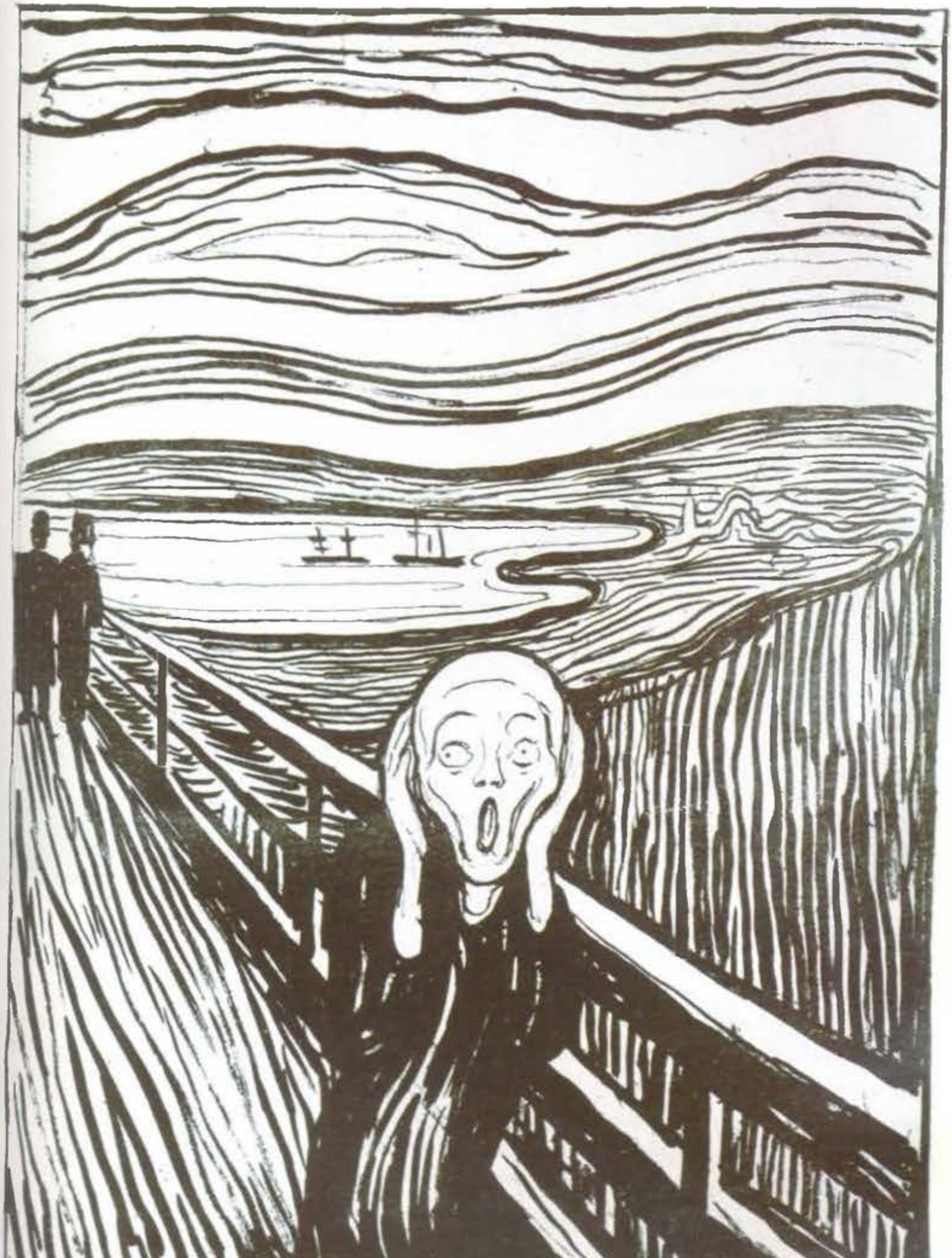
> Exagero el hermoso color de los cabellos, con naranja, cromo, limón, y detrás de la cabeza no pinto la pared vulgar de la habitación, sino el infinito. Hago un fondo sencillo con el azul más rico e intenso que la paleta pueda proporcionar. La cabeza, de un rubio luminoso, destaca contra el fondo de azul fuerte de manera misteriosa, como una estrella en el firmamento. ¡Ay!, mi querido amigo, el público no verá sino una caricatura en esta exageración, pero ¿qué puede esto importarnos?

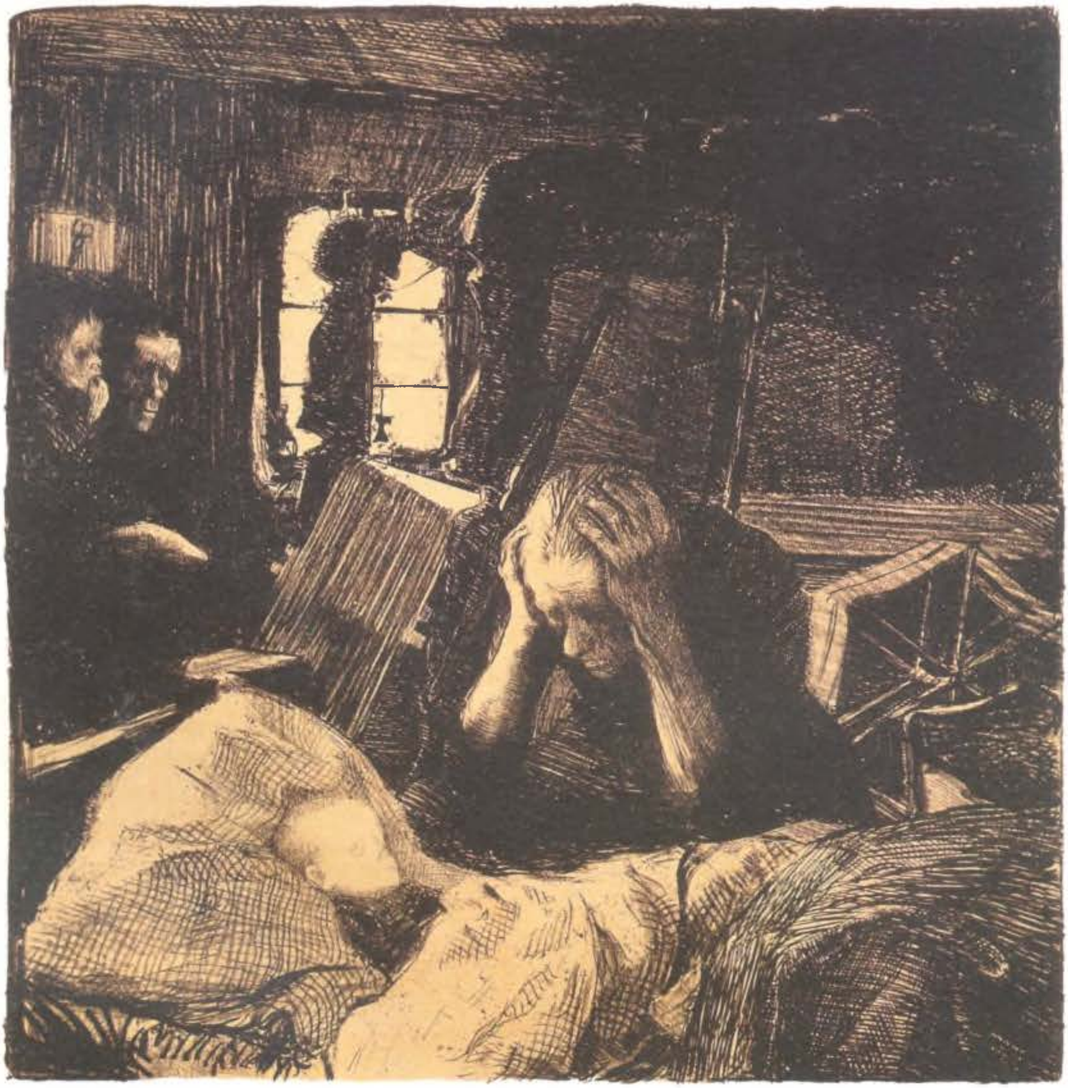
367

Edvard Munch
El grito, 1895.
Litografía, 35,5 × 25,4 cm.

Van Gogh tenía razón al decir que el procedimiento que había elegido podía ser comparado con el del caricaturista. La caricatura ha sido expresionista siempre, pues el caricaturista juega con la semejanza de su víctima, y la trastrueca para expresar precisamente lo que piensa acerca de su semejante. En tanto que estas distorsiones marchaban bajo la bandera del humor, nadie parecía hallar dificultad en comprenderlas. El arte humorístico era un terreno en el que todo estaba permitido, porque la gente no lo aborda con los prejuicios que ha reservado para el Arte con A mayúscula. Pero la idea de una caricatura seria, de un arte que deliberadamente altera las apariencias de las cosas, no para expresar un sentido de superioridad, sino tal vez de amor, admiración o temor, originó un escollo como el que Van Gogh había predicho. Sin embargo, no hay nada inconsistente en ello, pues la verdad escueta es que nuestra percepción de las cosas toma el color del modo en que las vemos, y, aún más, de las formas en que las recordamos. Todo el mundo habrá experimentado cuán diferente puede parecer un lugar de cuando estamos alegres a cuando nos sentimos tristes.

Entre los primeros artistas en explotar estas posibilidades, yendo más lejos aún que Van Gogh, se cuenta el pintor noruego Edvard Munch (1863-1944). La ilustración 367 muestra una litografía hecha por él en 1895, a la que puso el título de *El grito,* que se propone expresar cómo una súbita inquietud transforma totalmente nuestras impresiones sensibles. Todas las líneas parecen convergir hacia un centro del grabado: la cabeza que grita. Parece como si todo el panorama participase de la angustia e inquietud de este grito. El rostro de la figura que está gritando se halla falseado como el de una caricatura. Los ojos desorbitados y las mejillas hundidas recuerdan la calavera. Algo terrible debe haber ocurrido, y el grabado es de lo más inquietante porque nunca sabremos qué significa ese grito.

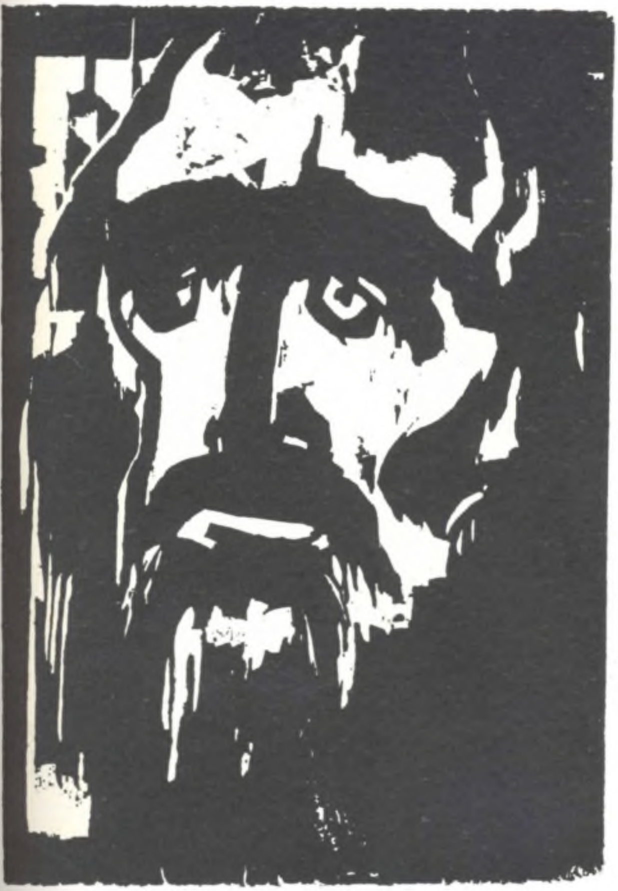




368

Käthe Kollwitz
Pobreza, 1893-1901.
Litografía, 15,5 × 15,2 cm.

Lo que irritó al público en cuanto al arte expresionista no fue tanto, tal vez, el hecho de que la naturaleza hubiera sido trastrocada como que el resultado prescindiera de la belleza. Que el caricaturista subrayara la fealdad de un hombre se daba por admitido: era una diversión. Pero que hombres que decían ser artistas serios olvidaran que si tenían que alterar la apariencia de las cosas tendrían que idealizarlas más que afearlas, fue tenido por grave ofensa. Pero Munch podría replicar que un grito de angustia no es bello, y que sería insincero no mirar más que el lado agradable de la vida. Los expresionistas sintieron tan intensamente el sufrimiento humano, la pobreza, la violencia y la pasión que se inclinaron a creer que la insistencia en la armonía y la belleza en arte sólo podían nacer de una renuncia a ser honrado. El arte de los maestros clásicos, de un Rafael o un Correggio, les parecía insincero e hipócrita. Ellos querían afrontar



los hechos desnudos de nuestra existencia y expresar su compasión por los desheredados y los contrahechos. Casi se convirtió entre ellos en punto de honra rechazar cuanto oliese a distinción y galanura, sacando al burgués de sus casillas en cuanto a su satisfacción real o imaginaria.

No es que la artista alemana Käthe Kollwitz (1867-1945) creara sus conmovedores grabados y dibujos con el propósito principal de provocar una sensación. Ella se identificaba profundamente con los pobres y los desheredados, cuya causa quería defender. La ilustración 368 forma parte de una serie de ellas de la década de los 90 inspirada en una obra de teatro cuyo tema giraba en torno a los apuros de los obreros textiles silesianos durante un período de desempleo y revuelta social. En realidad, la escena del niño agonizante no tiene lugar en la obra, pero contribuye a la intensidad de la composición. Cuando la serie fue propuesta para la concesión de una medalla de oro, el ministro responsable aconsejó al Emperador que no aceptara la recomendación «en vista del tema de la obra y su ejecución naturalista, carente por completo de elementos mitigadores o conciliatorios». Ésta era, precisamente, la intención de Käthe Kollwitz. A diferencia de Millet (pág. 509, ilustración 331), que lo que quería hacernos sentir en sus *Espigadoras* era la dignidad del trabajo, ella no veía ninguna otra salida si no la revolución. No es de extrañar que su arte inspirara a muchos artistas y propagandistas del Este comunista, donde llegó a ser mucho más conocida que en el Oeste.

369

Emil Nolde
El profeta, 1912.
Grabado en madera, 32,1 × 22,2 cm.

En Alemania también se oía con frecuencia la llamada a un cambio radical. En 1906, un grupo de pintores alemanes fundó una sociedad a la que llamaron Die Brücke (El Puente) para efectuar una ruptura total con el pasado y luchar por un nuevo amanecer. Sus objetivos eran compartidos por Emil Nolde (1867-1956), aunque no perteneciera al grupo por mucho tiempo. La ilustración 369 muestra una de sus impresionantes xilografías, *El profeta*, que constituye un buen ejemplo de los efectos fuertes y cercanos a las técnicas del cartel que perseguían

370

Ernst Barlach
¡Tengan piedad!, 1919.
Talla en madera, 38 cm de altura; colección particular.

estos artistas. Pero ahora ya no era la impresión decorativa lo que perseguían. Su simplificación estaba por completo al servicio del acentuamiento de la expresión, por lo que todo se concentra en la mirada extática del hombre del Dios.

El movimiento expresionista encontró su terreno más fértil en Alemania, donde, en efecto, consiguió provocar la cólera y el rechazo del hombre vulgar. Cuando los nazis llegaron al poder, en 1933, todo el arte moderno fue condenado, y los principales jefes del movimiento fueron desterrados o se les prohibió trabajar. Esta es la suerte que le tocó al escultor expresionista Ernst Barlach (1870-1938), cuya escultura *¡Tengan piedad!* se reproduce en la ilustración 370. En ella hay gran intensidad expresiva en el simple ademán de las manos sarmentosas de una mendiga, no permitiéndose que nada distraiga nuestra atención de este tema dominante. La mujer se ha echado el manto sobre el rostro, y la forma simplificada de su cabeza cubierta hace más intensos nuestros sentimientos. El problema de si debemos llamar fea o hermosa a una obra semejante es tan impropio aquí como en el caso de Rembrandt (pág. 427) o de Grünewald (págs. 350-351), o en el de aquellas obras medievales que tanto admiraron los expresionistas.

Entre los pintores que indignaron al público por negarse a ver solamente el aspecto brillante de las cosas se halla el austriaco Oskar Kokoschka (1886-

370

Ernst Barlach
¡Tengan piedad!, 1919.
Talla en madera, 38 cm de altura; colección particular.

estos artistas. Pero ahora ya no era la impresión decorativa lo que perseguían. Su simplificación estaba por completo al servicio del acentuamiento de la expresión, por lo que todo se concentra en la mirada extática del hombre del Dios.

El movimiento expresionista encontró su terreno más fértil en Alemania, donde, en efecto, consiguió provocar la cólera y el rechazo del hombre vulgar. Cuando los nazis llegaron al poder, en 1933, todo el arte moderno fue condenado, y los principales jefes del movimiento fueron desterrados o se les prohibió trabajar. Esta es la suerte que le tocó al escultor expresionista Ernst Barlach (1870-1938), cuya escultura *¡Tengan piedad!* se reproduce en la ilustración 370. En ella hay gran intensidad expresiva en el simple ademán de las manos sarmentosas de una mendiga, no permitiéndose que nada distraiga nuestra atención de este tema dominante. La mujer se ha echado el manto sobre el rostro, y la forma simplificada de su cabeza cubierta hace más intensos nuestros sentimientos. El problema de si debemos llamar fea o hermosa a una obra semejante es tan impropio aquí como en el caso de Rembrandt (pág. 427) o de Grünewald (págs. 350-351), o en el de aquellas obras medievales que tanto admiraron los expresionistas.

Entre los pintores que indignaron al público por negarse a ver solamente el aspecto brillante de las cosas se halla el austriaco Oskar Kokoschka (1886-

1980), cuyas primeras obras provocaron una tormenta de indignación cuando se expusieron en Viena en 1909. La ilustración 371 muestra una de estas primeras obras: un par de niños jugando. A nosotros nos parece maravillosamente viva y verista, pero no es difícil comprender el motivo por el cual este tipo de retrato provocara semejante oposición. Si retrocedemos a los retratos de niños realizados por tan grandes artistas como Rubens (pág. 400, ilustración 257), Velázquez (pág. 410, ilustración 267), Reynolds (pág. 467, ilustración 305) o Gainsborough (pág. 469, ilustración 306), advertiremos la causa de ello. En el pasado, un niño representado en un cuadro tenía que aparecer bonito y alegre. Los adultos no gustan de conocer las penas y aflicciones de la niñez, y se ofenden si se les hace ver este aspecto de ella. Pero Kokoschka no quiso respetar este convencionalismo. Advertimos que contempló a estos niños con compasión y simpatía profundas, captando sus ansiedades y ensueños, la torpeza de sus movimientos y las imperfecciones de sus cuerpos en formación. Para resaltar todo esto no podía contar con la aceptación del lugar común de la corrección en el dibujo; pero su obra, por su falta de corrección convencional, aparece como algo mucho más sincero.

El arte de Barlach o de Kokoschka apenas si puede ser llamado experimen-

371

Oskar Kokoschka
Niños jugando, 1909.
Óleo sobre lienzo, 73 × 108 cm; Museo Wilhelm Lehmbruck, Duisburgo.

tal. Pero la doctrina del expresionismo como tal propugnaba, ciertamente, la experimentación si tuviera que ser puesto a prueba. Si, según tal doctrina, fuera verdad que lo único que importaba en arte no era la imitación de la naturaleza, sino la expresión de los sentimientos a través de una selección de líneas y colores, resultaba legítimo preguntar si el arte no sería más puro suprimiendo todo lo concerniente al tema para basarse, exclusivamente, en los efectos de color y forma. El ejemplo de la música, que se desenvuelve perfectamente sin la ayuda de las palabras, sugirió a menudo a críticos y artistas el ideal de una música visual pura. Recuérdese que Whistler dio algunos pasos en esta dirección al poner títulos musicales a sus cuadros (pág. 532, ilustración 348). Pero una cosa es hablar de tales posibilidades en general y otra exhibir efectivamente un cuadro sin ningún objeto reconocible en él. Parece ser que el primer artista que lo hizo así fue el pintor ruso Vassily Kandinsky (1866-1944), quien vivía entonces en Munich. Kandinsky, al igual que muchos otros pintores alemanes amigos suyos, fue realmente un místico que aborrecía los valores del progreso y de la ciencia, y anhelaba la regeneración del mundo mediante un nuevo arte de pura interioridad. En su apasionado y un tanto confuso libro *De lo espiritual en el arte* (1912) destaca los efectos psicológicos de los colores puros, según los cuales, por ejemplo, un rojo brillante puede producirnos el mismo efecto que un toque de clarín. Su convicción de que era posible y necesario llegar de este modo a una comunión entre los espíritus le alentó a exponer sus tres primeras tentativas de música cromática (ilustración 372), que fueron las que realmente iniciaron lo que hoy se conoce por arte abstracto.

A menudo se ha dicho que el calificativo de abstracto no fue elegido con demasiado acierto, proponiéndose para sustituirlo los de no objetivo o no figurativo. Pero la mayoría de los marbetes usuales en la historia del arte son fortuitos (pág. 519). Lo que importa es la obra de arte y no su etiquetado. Podemos dudar de si estuvieron plenamente acertados los primeros experimentos de música cromática de Kandinsky, pero es fácil comprender el interés que despertaron. Aun así, es poco probable que el arte abstracto hubiera llegado a convertirse en un movimiento tan sólo gracias al expresionismo. Para comprender su éxito, y la radical transformación que supuso para el panorama artístico en aquellos años que precedieron a la primera guerra mundial, debemos trasladarnos de nuevo a París. Aquí fue donde se engendró el cubismo, movimiento que supuso una desviación de la tradición pictórica de Occidente, más radical aún que la de los acordes cromáticos expresionistas de Kandinsky.

Ahora bien, el cubismo no pretendió abolir la representación, sino sólo reformarla. Para comprender los problemas que intentaron resolver los experimentos cubistas, debemos retroceder a los síntomas de gestación y crisis estudiados en el capítulo anterior. Recordemos el sentimiento de inquietud creado por la brillante confusión de las instantáneas de fugaces visiones de los impresionistas, la apetencia de un orden mayor y las estructuras y esquemas que animaron a

372

Vassily Kandinsky
Cosacos, 1910-1911.
Óleo sobre lienzo, 95 × 130 cm; Tate Gallery, Londres.

los ilustradores del *art nouveau*, quienes cargaron el acento en la simplificación decorativa no menos que lo hicieran maestros como Cézanne y Seurat.

Pero esta búsqueda puso de manifiesto, sobre todo, un problema: el del conflicto entre esquema y solidez. En arte, la impresión de solidez se logra, como todos sabemos, mediante lo que denominamos el modelado, la incidencia de la luz sobre los elementos del tema. Por eso, una simplificación radical podía resultar bastante llamativa y elegante en los carteles de Toulouse-Lautrec o en las ilustraciones de Beardsley (pág. 554, ilustraciones 361 y 362), pero en ausencia del modelado el efecto es plano. Hemos visto que artistas como Hodler (pág. 553, ilustración 360) o Bonnard (pág. 552, ilustración 359) daban por bienvenida esta cualidad porque ponía un nuevo acento en las formas de sus composiciones; pero al ignorar de este modo la impresión de solidez se encontraron, inevitablemente, con un tipo de problema que había surgido durante el Renacimiento al introducir la perspectiva: la necesidad de reconciliar la plasmación de la realidad con un trazado lúcido (pág. 262).

Ahora, el problema se había invertido: al dar prioridad al esquema decorativo, se sacrificaba la práctica antiquísima de modelar todas las formas con luz y

sombra. Es cierto que este sacrificio también podía ser vivido como una liberación. Por fin la belleza y pureza de los colores luminosos, que en un tiempo contribuyeran a la gloria de las vidrieras medievales (pág. 182, ilustración 121) y de las miniaturas, ya no quedaba apagada por las sombras. Aquí fue donde se dejó notar la influencia del ejemplo de Van Gogh y de Gauguin cuando sus obras empezaron a llamar la atención. Ambos alentaron a los artistas a que abandonaran las sutilezas de un arte ultrarrefinado y adoptaran un proceder directo y espontáneo en sus formas y esquemas cromáticos. Les hicieron aficionarse a los colores simples e intensos y aventurarse a «bárbaras» armonías. En 1905, un grupo de pintores jóvenes expuso en París, bautizándoseles con la denominación de *fauves,* esto es, fieras salvajes, o los salvajes. Debieron este nombre a su abierto desdén por las formas de la naturaleza y su complacencia en los colores violentos. En realidad, había muy poco salvajismo en ellos. El más famoso de este grupo, Henri Matisse (1869-1954), era dos años mayor que Beardsley y tenía un talento semejante al suyo para la simplificación decorativa. Estudió las gamas de color de los tapices orientales y de los paisajes del norte de África, y creó un estilo que ha ejercido gran influjo sobre el diseño moderno. La ilustración 373 muestra su cuadro de 1908, *La mesa roja.* Podemos observar que Matisse continuó por los caminos que había explorado Bonnard, pero así como Bonnard todavía quería transmitir la impresión de luz y centelleo, Matisse fue mucho más lejos al transformar lo que veía ante sí en un esquema decorativo. Las relaciones entre el dibujo del papel de la pared y el tejido de los manteles con los objetos que se hallan sobre la mesa constituyen el tema principal del cuadro. Incluso la figura humana y el paisaje visto a través de la ventana se han convertido en parte de este esquema, el cual es tan consecuente que la mujer y los árboles están mucho más simplificados en sus contornos, e incluso trastrocados en sus formas, para concordar con las flores del papel de la pared. De hecho, el artista consideraba al cuadro una «armonía en rojo», lo que nos recuerda los títulos de Whistler (págs. 530-533). Algo hay en todo ello del efecto decorativo de los dibujos infantiles, como puede verse por sus colores brillantes y por los contornos simples de estos cuadros, aunque el mismo Matisse no renunciara ni por un momento al artificio. Esta fue su fuerza, pero también su debilidad, porque no consiguió mostrar una escapatoria al callejón sin salida. Era un callejón del que sólo se podría salir cuando el ejemplo de Cézanne llegase a ser conocido y estudiado, como ocurrió tras la muerte del maestro, en 1906, cuando se organizó en París una gran exposición retrospectiva suya.

373

Henri Matisse, *La mesa roja,* 1908. Óleo sobre lienzo, 180 × 220 cm; Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Ningún artista quedó tan impresionado por esta revelación como un joven español, Pablo Picasso (1881-1973), quien era hijo de un profesor de dibujo y que en la Escuela de la Lonja de Barcelona estaba considerado como una especie de niño prodigio. A la edad de diecinueve años marchó a París, donde pintó temas que habrían gustado a los expresionistas: mendigos, parias, vagabundos y gente de circo. Pero evidentemente esto no le satisfacía, y empezó a estudiar el

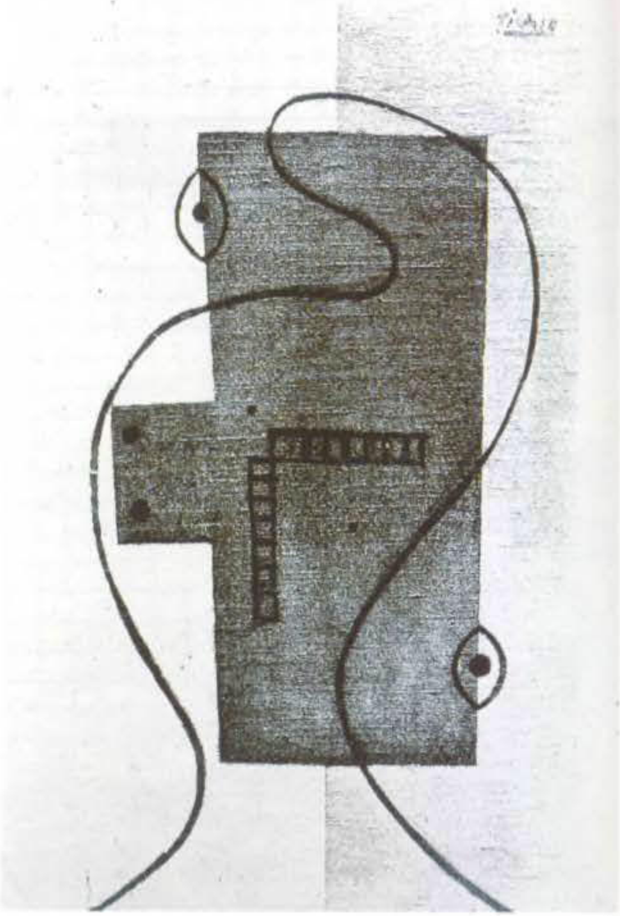
arte primitivo, al que Gauguin, y acaso Matisse, habían dirigido la atención. Podemos suponer qué es lo que aprendió de estas obras: la posibilidad de elaborar la imagen de un rostro o de un objeto con unos cuantos elementos muy simples (pág. 46), lo cual era algo distinto a la simplificación de la impresión visual que habían practicado los anteriores artistas. Ellos habían reducido las formas de la naturaleza a un esquema plano. ¿Acaso no existirían medios para evitar esta carencia de volumen al elaborar la imagen de objetos sencillos y, sin embargo, conservar un sentido de profundidad y solidez? Éste fue el problema que le condujo a Cézanne. En una de sus cartas a un joven pintor, Cézanne le aconsejaba contemplar la naturaleza traduciéndola en cubos, conos y cilindros. Probablemente quiso darle a entender que debía tener presente, en todo momento, al organizar sus cuadros, la idea de tales formas sólidas básicas. Pero Picasso y sus amigos decidieron tomar el consejo al pie de la letra. Supongo que razonarían de un modo semejante al que sigue: «Hace tiempo que hemos renunciado a representar las cosas tal como aparecen a nuestros ojos. Esto venía a ser un fuego fatuo que es inútil proseguir. Nosotros no queremos fijar sobre la tela la impresión imaginaria de un efímero instante. Seguiremos el ejemplo de Cézanne y elaboraremos el cuadro con nuestros propios temas, tan sólida y permanentemente como podamos. ¿Por qué no ser consecuentes y aceptar el hecho de que nuestro verdadero fin es construir antes que copiar algo? Si pensamos en un objeto, pongamos por ejemplo un violín, éste no aparece ante los ojos de nuestra mente tal como sería visto por nuestros ojos corporales. Podemos pensar, y en efecto lo hacemos así, en sus diferentes aspectos a un mismo tiempo. Algunos de ellos se destacan tan claramente que nos parece que podemos tocarlos y manejarlos; otros, son un tanto confusos. Y sin embargo, esta extraña mezcolanza de imágenes expresa mejor el "verdadero" violín que lo que cualquier instantánea o cuadro minucioso pueda contener.» Éste, supongo, sería el modo de razonar que condujo a obras como la naturaleza muerta del violín, de Picasso (ilustración 374). En algunos aspectos, este cuadro representa un retorno a lo que hemos denominado principios egipcios, de acuerdo con los cuales un objeto se dibuja por el ángulo desde el que se advierta más claramente su forma característica (pág. 61). La espiral y una clavija están vistas de lado, tal como las imaginamos cuando pensamos en un violín. Los agujeros de la caja, por otra parte, están vistos de frente, ya que de lado no resultan visibles. La curvatura lateral de la caja está muy exagerada, de conformidad con nuestra sobrestimación del pronunciamiento de tales curvas cuando imaginamos la sensación que nos produce pasar nuestra mano a lo largo de los bordes de dicho instrumento. El arco y las cuerdas flotan en el espacio; estas últimas incluso se repiten, una vez frontalmente, otra, dirigidas hacia la espiral del tronco. A pesar de esta aparente confusión de formas inconexas —y hay más de las que enumero— el cuadro no aparece, en realidad, desordenado. La razón de ello estriba en que el artista ha construido su cuadro con fragmentos más o menos uniformes, de modo que el

374

Pablo Picasso
Violín y uvas, 1912.
Óleo sobre lienzo, 50,6 × 61 cm; legado de Mrs. David M. Levy; Museo de Arte Moderno, Nueva York.

conjunto ofrezca una apariencia consecuente, comparable a la de obras del arte primitivo como el mástil totémico americano (pág. 48, ilustración 26).

Naturalmente, existe una desventaja en este procedimiento de elaborar la imagen de un objeto, de la que los creadores del cubismo se dieron perfecta cuenta. Su típico estilo de composición puede realizarse con formas más o menos familiares, pues los que contemplan el cuadro han de saber cómo es un violín para poder relacionar unos con otros los diversos fragmentos de visión que allí se les ofrece. Esta es la razón de que los pintores cubistas escogieran generalmente temas conocidos —guitarras, botellas, fruteros, o, circunstancialmente, la figura humana— que nos permitieran seguir fácilmente la ilación a través del cuadro y comprender las relaciones entre las diversas partes del mismo. A muchos no les gusta este juego, y no existe razón alguna para que forzosamente les tuviera que gustar. Pero hay razones también por las que no deberían malentender la finalidad del artista. Los críticos consideraron que era un insulto a su



inteligencia querer hacerles creer que un violín «es así». Pero tal insulto no existe; antes al contrario, el pintor es lisonjero con quienes tal opinan. Supone que saben cómo es un violín, y que no tienen que ir a ver su cuadro para recibir esta información elemental. Por eso les invita a participar con él en este artificioso juego de elaborar la idea de un objeto sólido tangible con unos cuantos de sus fragmentos planos sobre el lienzo. Sabemos que artistas de todas las épocas han tratado de llevar más adelante su solución de la paradoja esencial de la pintura: representar el volumen sobre una superficie. El cubismo fue un intento, no de explicar esta paradoja, sino de explotarla para conseguir efectos nuevos. Pero mientras que los *fauves* habían sacrificado el truco del modelado al placer del color, los cubistas tomaron el camino opuesto: renunciaron a este placer, y más bien se pusieron a jugar al escondite con el truco tradicional del modelado formal.

Picasso nunca pretendió que los procedimientos del cubismo pudieran sustituir a otros modos de representar el mundo visible. Por el contrario, siempre sintió afición a cambiar sus procedimientos y a retornar, tras los más audaces experimentos en la creación de imágenes, a las diversas formas tradicionales de

375

Pablo Picasso
Cabeza de niño, 1945.
Litografía, 29 × 23 cm.

376

Pablo Picasso
Cabeza, 1928.
Collage y óleo sobre lienzo, 55 × 33 cm; colección particular.

377

Pablo Picasso
Pájaro, 1948.
Plato de cerámica, 32 × 38 cm; colección particular.

arte (págs. 26 y 27, ilustraciones 11 y 12). Resultará difícil creer que las ilustraciones 375 y 376 representan sendas cabezas humanas, dibujadas ambas por el mismo artista. Para entender la segunda tenemos que retroceder a nuestras experiencias con el garabato (pág. 46), al fetiche primitivo de la ilustración 24, o a la máscara de la página 47, ilustración 25. Al parecer, Picasso quiso descubrir hasta dónde podía llevar la idea de construir la imagen de una cabeza con las formas más inverosímiles. Dio forma a esta cabeza recortando un material tosco, que pegó sobre la superficie de su dibujo poniendo luego los esquemáticos ojos tan lejos uno del otro como le fue posible, dejó una línea en ángulo recto invertido como boca, con sus filas de dientes, y añadió una forma ondulada puesta de cualquier modo para sugerir el contorno de la cara. Pero de estas aventuras por las fronteras de lo imposible regresa a imágenes tan expresivas y veristas como la de la ilustración 375. Ningún procedimiento ni ninguna técnica le satisfacen por mucho tiempo. Frecuentemente abandonó la pintura por la cerámica. Pocas personas descubrirán a primera vista que el plato de la ilustración 377 fue realizado por uno de los más sofisticados maestros de nuestra época. Acaso sea precisamente su maravillosa facilidad de dibujo, su virtuosismo técnico, lo que le haya hecho buscar afanosamente a Picasso lo sencillo y sin complejidades. Debe de haber experimentado una especial satisfacción en dejar a un lado todas sus astucias y habilidades para realizar con sus propias manos algo que recuerda las obras de los campesinos y de los niños.

Picasso niega que experimente. Dice que no busca, sino que encuentra. Ridiculiza a los que quieren entender su arte. «Todos quieren comprender el arte. ¿Por qué no tratan de comprender el canto de un pájaro?» Naturalmente, tiene razón. La pintura no puede ser explicada por entero con palabras. Pero las palabras constituyen, a veces, indicaciones útiles, ayudan a esclarecer incomprensiones y pueden darnos, al menos, un vislumbre de la situación en que los propios artistas se encuentran. Yo creo que la situación que ha conducido a Picasso a sus diversos hallazgos es muy típica del arte moderno.

Tal vez la mejor manera de comprender esta situación sea volver la mirada una vez más a los orígenes de la misma. Para los artistas del «feliz tiempo pasado», prevalecía el tema. Recibían un encargo para pintar, digamos, una madona o un retrato, y entonces se ponían a trabajar para cumplir lo mejor que podían. Cuando los encargos de esta índole empezaron a escasear, los artistas tuvieron que

elegir sus propios temas. Algunos se centraron en temas que atraerían a futuros compradores. Pintaron frailes divirtiéndose, o enamorados a la luz de la luna, o un acontecimiento dramático de la historia patriótica. Otros artistas se negaron a convertirse en ilustradores de este tipo. Si tenían que escoger tema por sí mismos, elegirían uno que les permitiera estudiar algún problema definido de su arte. Así, los impresionistas, que se interesaron en los efectos de la luz al aire libre, indignaron al público por pintar calles de los suburbios o almiares en lugar de escenas que poseyeran un interés literario. Al titular el retrato de su madre (pág. 531, ilustración 347) *Composición en gris y negro,* Whistler ostentaba su convicción de que para un artista cualquier tema no es más que una oportunidad de estudiar el equilibrio entre color y composición. Un maestro como Cézanne ni siquiera proclamaría este hecho. Recordemos que su *Naturaleza muerta* (pág. 543, ilustración 353) sólo puede ser entendida como la tentativa de un pintor para estudiar diversos problemas de su arte. Los cubistas prosiguieron el camino allí donde Cézanne lo había dejado. En adelante, un número creciente de artistas dio por supuesto que lo que importa en arte es hallar nuevas soluciones a lo que se llama problemas de la forma. Para estos artistas, pues, la forma siempre se presenta primero, y el tema después.

La mejor descripción de este procedimiento la dio el pintor suizo —gran aficionado a la música a la vez— Paul Klee (1879-1940), que fue amigo de Kandinsky, pero que también quedó profundamente impresionado por los experimentos de los cubistas, que pudo presenciar en París, en 1912. Para Klee, estos experimentos no se encaminaban tanto a nuevos métodos de representar la realidad como a nuevas posibilidades de jugar con las formas. En una conferencia pronunciada en la Bauhaus (pág. 560), Klee explicó cómo empezó por relacionar líneas, formas y colores entre sí, agregando un acento aquí, quitándoselo allí, hasta lograr ese sentimiento de equilibrio o adecuación tras el cual todo artista se afana. Describió cómo las formas, surgiendo bajo sus manos gradualmente, sugerían algún tema fantástico o real a su imaginación, y cómo prosiguió esta sugestión en caso de percibir que podía incrementar, y no ocultar, sus armonías si completaba la imagen que había «encontrado». Estaba convencido de que este modo de crear imágenes era mucho más fiel a la naturaleza que cualquier copia servil que pudiera hacerse. Pues la naturaleza misma, explicaba, crea a través del artista; es el mismo poder misterioso que creó las formas mágicas de los animales prehistóricos y el fantástico ámbito encantado de la fauna abisal el que se halla todavía activo en la mente del artista y desarrolla sus creaciones. Al igual que Picasso, Klee se recreó en la diversidad de imágenes que de este modo cabía producir. En realidad, es difícil apreciar el valor de sus fantasías en un solo cuadro. Pero la ilustración 378 nos da, al menos, una idea de su refinamiento y de su ingenio. La tituló *El cuento de un enanito;* en ella podemos observar la mágica transformación de un gnomo, pues la cabeza del hombrecillo puede verse también como la parte inferior de la cabeza de mayor tamaño situada más arriba.

378

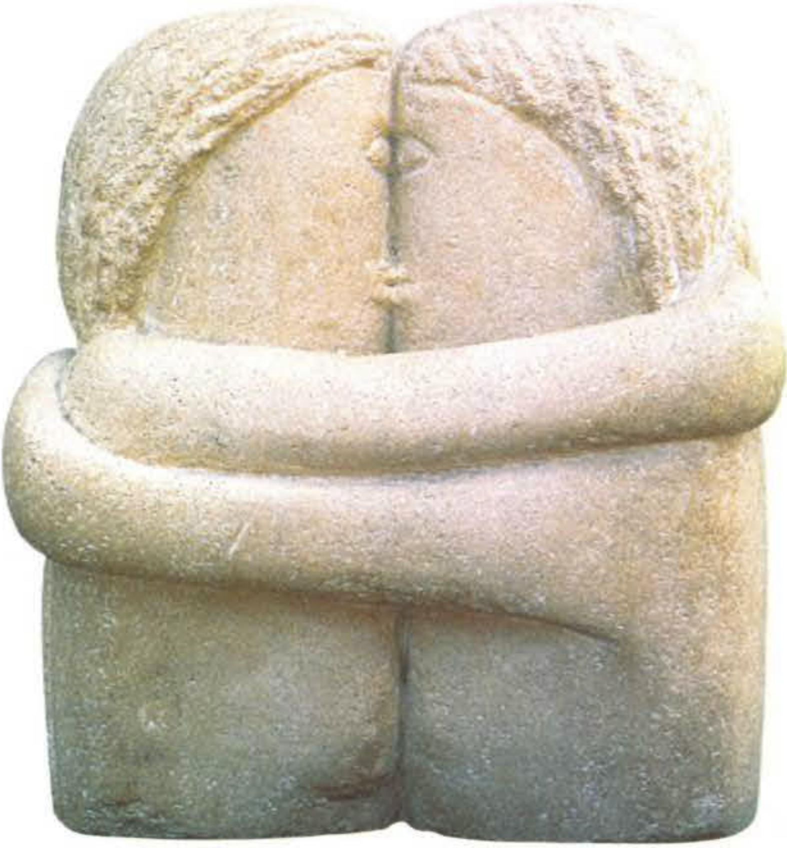
Paul Klee
El cuento de un enanito, 1925.
Acuarela sobre tabla, barnizada, 43 × 35 cm; colección particular.

No es probable que Klee hubiese premeditado este efecto antes de empezar a pintar el cuadro. Pero la libertad con que jugaba con las formas, casi como en un sueño, le llevó a la visión que entonces pudo completar. Podemos estar seguros, por supuesto, de que incluso los artistas del pasado se fiaron en ocasiones de la inspiración y de la suerte del momento. Pero aunque aceptaron tan afortunados accidentes, siempre procuraron dominarlos. Muchos artistas modernos, que comparten la confianza de Klee en la libertad creadora, consideran un error incluso la idea de proponer una finalidad deliberada. Creen que la obra debe crecer de acuerdo con sus propias leyes. Este sistema nos recuerda, una vez más, nuestros garabatos infantiles en el papel secante (pág. 46), cuando quedábamos sorprendidos ante el resultado de aquellos juegos al albur de la pluma, sólo que para el artista puede llegar a tratarse de un planteamiento serio.

Ni que decir tiene que fue y seguirá siendo, en gran parte, cuestión de temperamento y gusto saber hasta dónde quiere un artista que este juego con las formas le conduzca por el ámbito de fantasías semejantes. Los cuadros del estadounidense Lyonel Feininger (1871-1956), que también trabajó en la Bauhaus, brindan buen ejemplo de cómo un artista elige sus temas con miras principalmente a poner de manifiesto ciertos problemas de forma. Al igual Klee, Feininger estuvo en París en 1912 y se encontró con que el mundo del arte andaba

379

Lyonel Feininger
Veleros, 1929.
Óleo sobre lienzo, 43 × 72 cm; donación de Robert H. Tannahill; Instituto de Arte de Detroit.

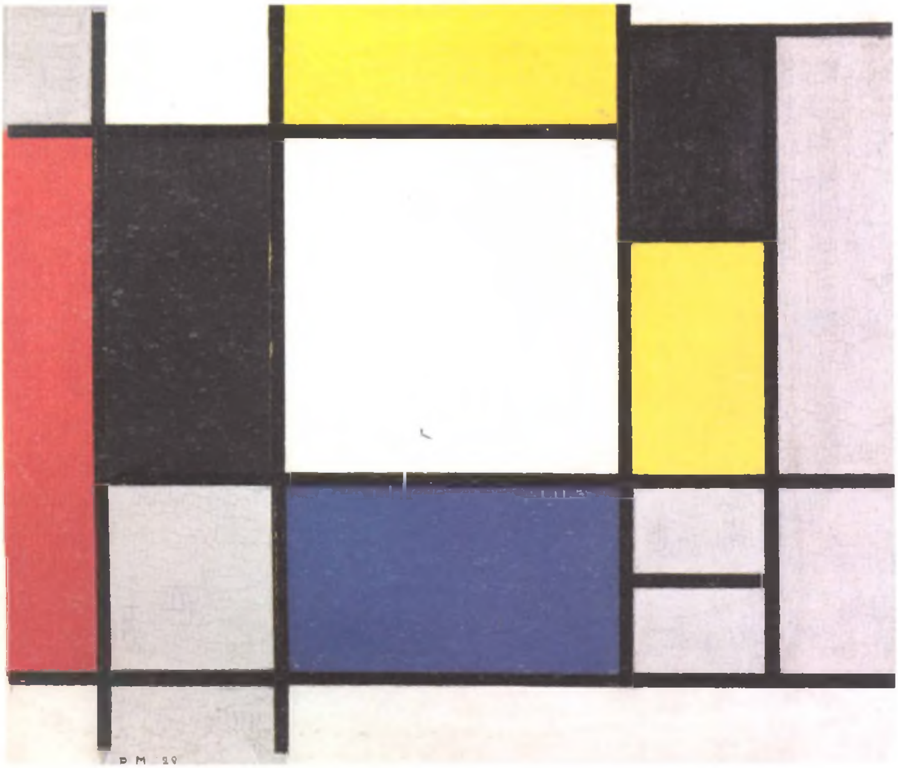


380

Constantin Brancusi
El beso, 1907.
Piedra, 28 cm de altura; Museo de Arte, Craiova, Rumania.

«agitado por el cubismo». Advirtió que este movimiento aportaba nuevas soluciones al inveterado rompecabezas de la pintura: cómo representar sobre una superficie plana sin destruir, no obstante, la composición precisa (págs. 540-544 y 573-574). Habría de crear un ingenioso recurso personal y elaborar sus cuadros con triángulos superpuestos que parecen transparentes, sugiriendo así una sucesión de capas, a la manera de los telones transparentes que vemos a veces en los escenarios. Todas esas formas parecen ensamblarse unas dentro de otras para comunicar la idea de profundidad y permitir que el artista simplifique los contornos de sus objetos sin que el cuadro parezca plano. A Feininger le gusta escoger temas como las calles adoquinadas de una ciudad medieval, o grupos de veleros, que se presten a que ponga en juego sus triángulos y sus diagonales. Su cuadro de una regata de veleros (ilustración 379) muestra que el procedimiento no sólo le permite transmitir su sentido del espacio, sino también el del movimiento.

El mismo interés por lo que he denominado problemas formales pudo conducir a un escultor como el rumano Constantin Brancusi (1876-1957) a aban-

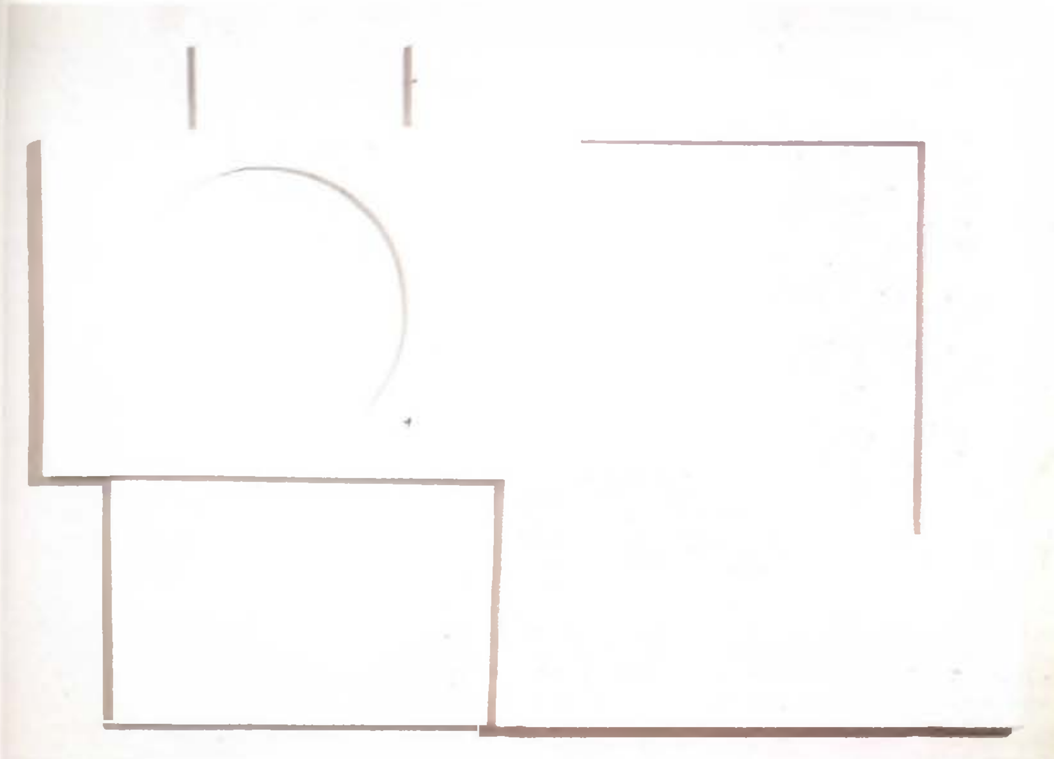


381

Piet Mondrian
Composición con rojo, negro, azul, amarillo y gris, 1920.
Óleo sobre lienzo, 52,5 × 60 cm; Museo Nacional, Amsterdam.

donar el aprendizaje adquirido en la escuela de arte y como ayudante de Rodin (págs. 527-528), para perseguir un extremo de simplificación. Trabajó durante años en su idea de un grupo que representa un beso en forma de cubo (ilustración 380). Aunque su solución era tan radical que de nuevo puede recordarnos una caricatura, el problema que pretendía abordar no era del todo nuevo. Recordemos que la idea que tenía Miguel Ángel de una escultura era extraer la forma que parece encerrada en el bloque de mármol (pág. 313), y dar vida y movimiento a sus figuras conservando al mismo tiempo el perfil simple de la piedra. Quizá Brancusi decidiera abordar el problema desde el otro extremo. Quería descubrir cuánto puede retener el escultor de la piedra original transformándola en la sugerencia de un grupo humano.

Era casi inevitable que esta creciente preocupación acerca de los problemas formales alentara un interés hacia los experimentos de pintura abstracta, que ya Kandinsky había iniciado en Alemania. Recordemos que estas ideas se incubaron en el expresionismo y aspiraban a una pintura que rivalizase con la música en cuanto a expresividad. El interés del cubismo por la estructura suscitó entre los pintores de París, de Rusia, y muy pronto también de Holanda, la cuestión



382

Ben Nicholson
1934 (relieve), 1934.
Óleo sobre tabla, 71,8 × 96,5 cm; Tate Gallery, Londres.

de si la pintura no podría convertirse en una especie de construcción semejante a la arquitectura. El holandés Piet Mondrian (1872-1944) decidió construir sus obras basándose en los más simples elementos: líneas rectas y colores puros (ilustración 381). Aspiraba a un arte claro y disciplinado, que de algún modo reflejara las leyes objetivas de la naturaleza. También Mondrian, como Klee y Kandinsky, tenía algo de místico y deseaba que su arte revelara las inmutables realidades que se ocultan tras las formas perecederas de las apariencias subjetivas.

En un estado de ánimo similar, el artista inglés Ben Nicholson (1894-1982) se enfrascó en el problema de su elección. Pero mientras que Mondrian exploraba las relaciones de los colores elementales, Nicholson se concentró en las de formas simples como el círculo y el rectángulo, que solía esculpir en tablas blancas, dando a cada una de ellas una profundidad ligeramente distinta (ilustración 382). También él expresó su convicción de que lo que estaba buscando era la realidad, y que para él, el arte y la experiencia religiosa eran la misma cosa.

Cualesquiera que fueren nuestras opiniones acerca de esta filosofía, es fácil adivinar el estado de ánimo en que un artista puede quedar completamente embargado por el misterioso problema de relacionar unas cuantas formas y

383

Alexander Calder
Universo, 1934.
Móvil impulsado por motor; tubo de hierro pintado, alambre y madera con cuerda, 102,9 cm de altura; donación de Abby Aldrich Rockefeller (como canje de impuestos); Museo de Arte Moderno, Nueva York.

tonalidades hasta darles una apariencia acertada (págs. 32-33). Es muy posible que un cuadro que no contenga más que dos rectángulos pueda causarle a su autor más inquietudes que las que le produjo a un artista del pasado pintar una madona. Este último sabía qué se proponía; contaba con una tradición por la que orientarse, y la cantidad de decisiones con las que tenía que enfrentarse era limitada. El pintor abstracto, con sus dos rectángulos, se halla en una posición menos envidiable. Puede trasladarlos de lugar por toda la tela, intentar un número infinito de posibilidades y no saber nunca cuándo y dónde detenerse. Incluso aun no compartiendo su interés, es preciso que no tomemos a broma la tarea que se ha impuesto a sí mismo.

Hubo un artista que halló una salida muy personal a esta situación. Se trata del escultor estadounidense Alexander Calder (1898-1976). Calder se había formado como ingeniero, y había quedado altamente impresionado por el arte de Mondrian, cuyo estudio de París visitó en 1930. Al igual que éste, deseaba ardientemente un arte que reflejara las leyes matemáticas del Universo, pero para él un arte semejante no podía ser rígido ni estático. El Universo está en movimiento constante, aunque al mismo tiempo unas misteriosas fuerzas equilibradoras lo mantienen cohesionado. Y fue esta idea del equilibrio la que inspiró a Calder la construcción de sus móviles (ilustración 383). Suspendía objetos de distintas formas y colores y los hacía girar y oscilar en el espacio. Aquí, el término equilibrio ya no es una forma de expresión. Requería mucha deliberación y experiencia la creación de un equilibrio tan delicado. Claro está que una vez inventado, el truco también podía servir para crear juguetes de moda. No son muchos, entre los que disfrutan de un móvil, quienes tengan presente el Universo; al

384

Henry Moore
Mujer reclinada, 1938.
Piedra, 132,7 cm de longitud; Tate Gallery, Londres.

igual que aquellos que han aplicado las composiciones rectangulares de Mondrian al diseño de edredones, tampoco piensan en su fundamento teórico. En cambio, la preocupación por acertijos de equilibrio y método, por sutiles y absorbentes que fueran, dejaban a estos artistas con un sentimiento de vacío que ellos trataban casi desesperadamente de superar. Como el mismo Picasso, tanteaban el descubrimiento de algo menos artificioso, menos arbitrario. Pero si el interés no debe residir en el tema —como antes— ni en la forma —como recientemente—, ¿qué se proponen estas obras?

La respuesta es más fácil de sentir que de dar, pues cualesquiera explicaciones degeneran fácilmente en falsa profundidad o en franco absurdo. Sin embargo, si así puede decirse, supongo que la verdadera respuesta se halla en que el artista moderno quiere, simplemente, crear. El acento es cargado en la creación y sobre las cosas. El artista quiere experimentar que ha hecho algo que no poseía existencia con anterioridad. No precisamente una copia de un objeto real, por hábil que fuere, no un fragmento de decoración, por diestramente que se lo realizase, sino algo más importante y duradero, algo que el artista considera que posee mayor realidad que los objetos vulgares de nuestra monótona existencia. Si queremos comprender esta situación espiritual, debemos retroceder a nuestra infancia, cuando convertíamos el palo de una escoba en una varita mágica, y unas cuantas piedras en un castillo encantado. A veces, esas cosas adquirieron inmensa significación para nosotros, tal vez tanta como la que tendría una imagen para el primitivo. Creo que con este intenso sentimiento de singularidad acerca de las cosas realizadas por la magia de las manos humanas es con lo que el escultor Henry Moore (1898-1986) nos quiere enfrentar en sus creaciones (ilus-

tración 384). Moore no comienza mirando a su modelo, sino la piedra. Quiere «hacer algo» de ella. No rompiéndola en pedazos, sino percibiendo su tendencia, tratando de descubrir «qué quiere» la piedra. Si ella se convierte en una sugerencia de figura humana, bienvenida sea. Pero incluso en esta figura quiere retener Moore algo de la solidez y simplicidad de una roca. No intenta hacer una mujer de piedra, sino una piedra que sugiera una mujer. Esta actitud confirió a los artistas del siglo XX una nueva sensibilidad hacia los valores del arte de los primitivos. En el fondo, algunos de ellos casi envidian a los artesanos de aquellas tribus, cuyas imágenes se sienten cargadas de mágico poder por estar destinadas a intervenir en la mayoría de los ritos sagrados de la tribu. El misterio de los ídolos antiguos y los fetiches remotos dio alas a su romántico deseo de huir de una civilización corrompida por el comercialismo. Quizá los pueblos primitivos fueran salvajes y crueles, pero al menos parecían verse libres de la hipocresía. Este romántico anhelo fue el que llevaría a Delacroix al norte de África (pág. 506) y a Gauguin a los mares del sur (pág. 551).

En una de sus cartas desde Tahití, Gauguin escribió que sentía la necesidad de volver más atrás de los caballos del Partenón, retrocediendo al caballito de madera de su infancia. Es fácil mofarse de esta preocupación de los artistas modernos por lo sencillo y aniñado, que, con todo, no es demasiado difícil de comprender. Los artistas advierten que esa simplicidad y espontaneidad es lo único que no se puede aprender. Cualquier otro recurso del oficio puede adquirirse; cada efecto resulta fácil de imitar una vez que se ha mostrado cómo se lo consigue. Muchos artistas consideran que los museos y las exposiciones están llenas de obras de tan maravillosa facilidad y destreza que nada puede conquistarse ya prosiguiendo en su dirección; que están en peligro de perder sus almas y convertirse en hábiles reproductores de cuadros o esculturas si no vuelven a ser verdaderos niños.

385

Henri Rousseau
Retrato de Joseph Brummer, 1909.
Óleo sobre lienzo, 116 × 88,5 cm; colección particular.

Este primitivismo abogado por Gauguin se convirtió acaso en un influjo todavía más permanente sobre el arte moderno que el del expresionismo de Van Gogh, o la tendencia de Cézanne hacia el cubismo. Anunció una revolución total en los gustos, que se inicia alrededor de 1905, año de la primera exposición de los *fauves* (pág. 573). Únicamente a través de esta revolución los críticos comenzaron a descubrir la belleza de las obras del primitivo medievo, tales como las de la página 165, ilustración 106, o de la página 180, ilustración 119. Fue entonces cuando los artistas empezaron a estudiar las obras de las tribus primitivas, con el mismo celo con que los artistas académicos estudiaban la escultura griega. Este cambio de gusto fue también el que condujo a los pintores jóvenes de París, a inicios de siglo, a descubrir el arte de un pintor aficionado, un funcionario de aduanas que llevaba una vida modesta y apacible en los suburbios. Este pintor, Henri Rousseau (1844-1910), les demostró que la formación profesional, lejos de constituir un camino de salvación, podía arrebatarles todas las posibilidades. Rousseau no sabía nada de dibujo correcto ni de

H. Rousseau
1909

recursos impresionistas. Pintó con colores simples y puros, dibujando con nítidos contornos cada hoja de árbol y cada brizna de hierba de los prados (ilustración 385). Sin embargo, hay en sus obras, por torpes que puedan parecer a un espíritu sofisticado, algo tan vigoroso, sencillo y espontáneo que se le debe reconocer como un maestro.

En la extraña carrera tras lo ingenuo y sin mixtificar, que entonces comenzó, aquellos artistas que, como Rousseau, poseían una experiencia directa de la vida sencilla disfrutaron de una ventaja natural. Marc Chagall (1887-1985), por ejemplo, pintor que llegó a París procedente de un pequeño gueto provinciano de Rusia poco antes de la primera guerra mundial, no permitió que su conocimiento de la experimentación moderna borrara sus recuerdos infantiles. Sus cuadros de escenas y tipos de aldea, tales como el músico que se ha fundido con su instrumento (ilustración 386), consiguen conservar algo del sabor y el maravilloso aniñamiento del verdadero arte popular.

La admiración por Rousseau, así como por el ingenuo procedimiento autodidacta de los pintores «domingueros», llevó a otros artistas a descargarse de las complicadas teorías del expresionismo y del cubismo por considerarlas lastre inútil. Ellos quisieron adaptarse al ideal del hombre de la calle y pintar cuadros ingenuos y llenos de espontaneidad en los que cada hoja de los árboles y cada surco del campo pudieran contarse. Su orgullo era «tocar con los pies en el suelo», y también pintar temas que al hombre de la calle le gustaran y pudiera comprenderlos. Tanto en la Alemania nazi como en la Rusia comunista esta actitud encontró un apoyo entusiasta por parte de los políticos, pero esto no prueba nada en favor ni en contra. El estadounidense Grant Wood (1892-1942), que había estado en París y en Munich, cantó la belleza de su Iowa natal con esta deliberada ingenuidad. Para su cuadro *El retorno de la primavera* (ilustración 387) realizó incluso una maqueta de arcilla que le permitió estudiar el panorama desde un punto de vista insólito, confiriendo a su obra algo del encanto de un paisaje de juguete.

Se puede muy bien simpatizar con la afición de los artistas modernos por

386

Marc Chagall
El violoncelista, 1939.
Óleo sobre lienzo, 100 × 73 cm; colección particular.

387

Grant Wood
El retorno de la primavera, 1936.
Óleo sobre tabla, 46,3 × 102,1 cm; Reynolda House, Museo de Arte Americano, Winston-Salem, Carolina del Norte.

388

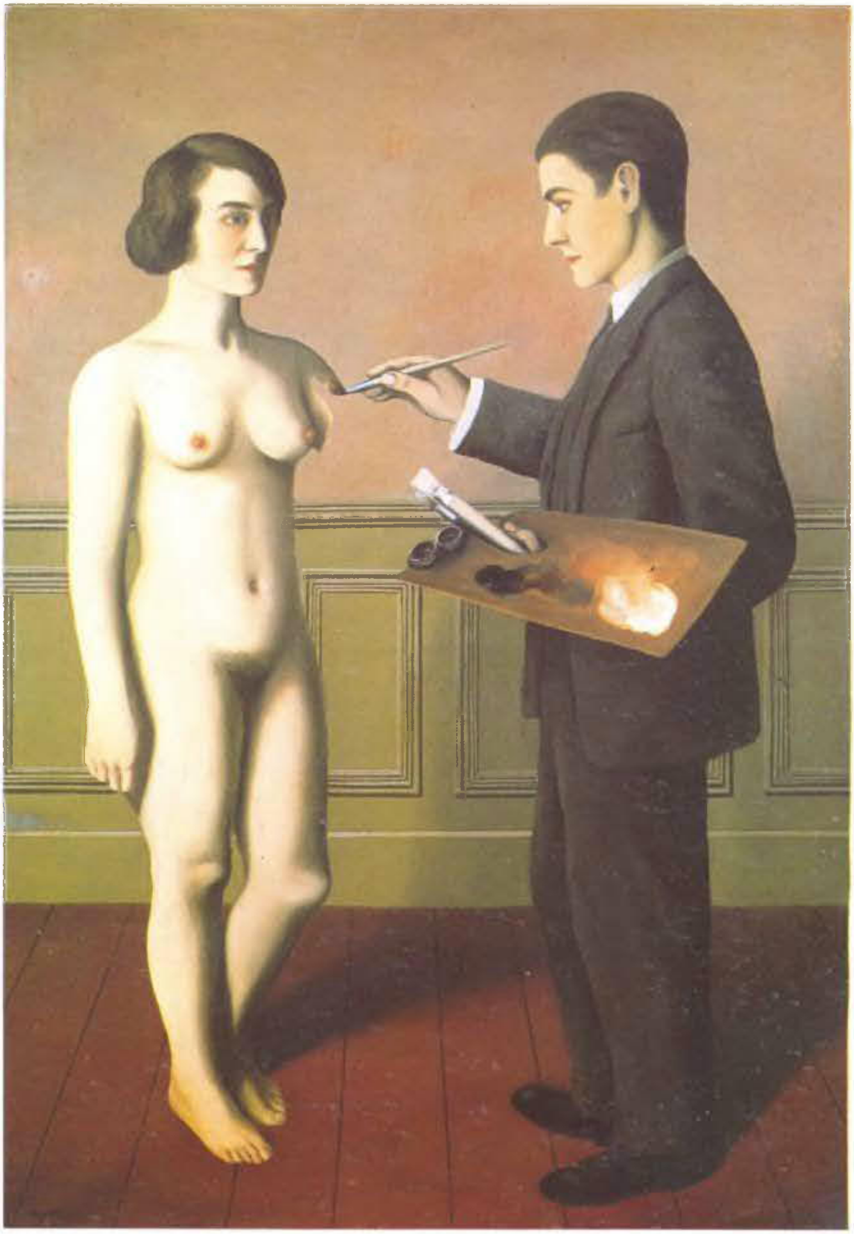
Giorgio de Chirico
Canción de amor,
1914.

Óleo sobre lienzo, 73 × 59,1 cm; legado de Nelson A. Rockefeller. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

todo lo que es genuino y directo, y, sin embargo, sentir que sus esfuerzos por volverse deliberadamente ingenuos y exentos de corrupción les conducen a una contradicción consigo mismos. Uno no se convierte repentinamente en primitivo a voluntad. Su frenético deseo de volverse infantiles condujo a algunos artistas a ejercitar tonterías calculadas.

Pero existía un camino que en el pasado sólo había sido someramente explorado: la creación de imágenes fantásticas y oníricas. Es cierto que ya se habían hecho cuadros de demonios como aquellos en que se destacó El Bosco (pág. 358, ilustraciones 229 y 230), o temas grotescos como la ventana de Zuccaro (pág. 362, ilustración 231), pero quizá solamente Goya lograra que su misteriosa visión de un gigante sentado al borde del mundo (pág. 489, ilustración 320) resultara del todo convincente.

La ambición de Giorgio de Chirico (1888-1978), un griego hijo de padres italianos, consistía en captar el sentimiento de extrañeza que nos asalta cuando



389

René Magritte
Intentando lo imposible, 1928.
Óleo sobre lienzo, 105,6 × 81 cm; colección particular.

nos enfrentamos a lo inesperado y lo enigmático. Valiéndose de un modo tradicional de representación, juntó en un mismo lienzo una monumental cabeza clásica y un enorme guante de goma en una ciudad desierta, titulándolo *Canción de amor* (ilustración 388).

Sabemos que cuando el pintor belga René Magritte (1898-1967) vio una reproducción de este cuadro sintió, según escribiría posteriormente, que «representaba una ruptura completa con los hábitos mentales de los artistas que están aprisionados por el talento, el virtuosismo y las pequeñas especializaciones estéticas: era una visión nueva...» Él siguió esta línea de trabajo durante casi toda su

390

Alberto Giacometti
Cabeza, 1927.

Mármol, 41 cm de altura; Museo Nacional, Amsterdam.

391

Salvador Dalí
Aparición de una cara y un frutero sobre una playa, 1938.

Oleo sobre lienzo, 114,2 × 143,7 cm; Ateneo Wadsworth, Hartford, Connecticut.

vida, y muchas de sus imágenes oníricas, pintadas con exactitud meticulosa y expuestas con títulos desconcertantes, son tan memorables precisamente porque resultan inexplicables. La ilustración 389, pintada en 1928, se titula *Intentando lo imposible*. Este título podría casi servir de lema para este capítulo. Después de todo, ya hemos visto (pág. 562) que se tenía la sensación de que en la exigencia de que los artistas pintaran simplemente lo que veían, impulsándolos a una experimentación siempre renovada, existía una trampa oculta. El artista de Magritte (y es un autorretrato) se ha propuesto un ejercicio académico: pintar un desnudo, pero él es consciente de que no está copiando la realidad, sino creando una nueva, de un modo parecido a como lo hacemos en sueños. Cómo lo hacemos, no lo sabemos.

Magritte era miembro prominente de un grupo de artistas que se llamaban a sí mismos surrealistas. La denominación fue acuñada en 1924 para expresar el anhelo de muchos artistas jóvenes, que ya he mencionado anteriormente, de crear algo más real que la propia realidad (pág. 583). Uno de los miembros iniciales del grupo fue el joven escultor italosuizo Alberto Giacometti (1901-1966), cuya escultura de una cabeza (ilustración 390) quizá nos recuerde la obra de Brancusi, aunque lo que él perseguía no era tanto la simplificación como el logro de la expresión por medios mínimos. Pese a que lo único visible en la piedra son dos ahondamientos, uno vertical y otro horizontal, nos clava su mirada de modo parecido a aquellas obras de arte tribal que discutimos en el primer capítulo (pág. 46, ilustración 24).

Muchos surrealistas quedaron profundamente impresionados por los escritos de Sigmund Freud, quien mostró que cuando los pensamientos que caracterizan el estado de vigilia se adormecen, el niño y el salvaje que viven en nosotros se hacen con el control. Fue esta idea la que llevó a proclamar al surrealismo que el arte nunca puede ser producido por el pensamiento consciente. Admitían que la razón puede darnos la ciencia, pero afirmaban que sólo lo inconsciente puede producir arte. Mas ni siquiera esta teoría es tan enteramente nueva como pueda parecer. Los antiguos hablaron de la poesía como de una «divina locura», y escritores románticos como Coleridge y De Quincey probaron premeditadamente opio y otras drogas con el propósito de amainar la razón y dejar que la imaginación emprendiese vuelo. También los surrealistas se obsesionaron por los

estados anímicos en los que puede salir a la superficie lo más profundo de nuestro espíritu. Coincidieron con Klee en que un artista no debe planear su obra, sino dejarla surgir. El resultado puede parecer monstruoso a un profano, pero si éste soslaya sus prejuicios y deja que su fantasía obre por sí misma, llegará a compartir el extraño sueño del artista.

No estoy seguro de que esta teoría sea exacta, ni siquiera de que corresponda realmente a las ideas de Freud. Sin embargo, la prueba de pintar cuadros soñados merecía ciertamente la pena. En los sueños experimentamos a menudo la extraña sensación de que las personas y los objetos se combinan y cambian de lugar. Nuestro gato puede ser, a la par, nuestra tía, y África, nuestro jardín. Uno de los principales pintores surrealistas, el español Salvador Dalí (1904-1989), que residió largo tiempo en Estados Unidos, ha tratado en sus obras de imitar esta mágica confusión de nuestros sueños. En algunos de sus cuadros ha mezclado fragmentos insólitos e incoherentes del mundo real, pintados con la misma exactitud pormenorizada con que Grant Wood pintara sus paisajes, dándonos la sensación obsesiva de que debe existir algún sentido en esta aparente locura.

Cuando observamos desde cerca la ilustración 391, por ejemplo, descubrimos que el paisaje-sueño de la esquina derecha superior, la bahía con sus olas, la montaña con su túnel, representan al mismo tiempo la cabeza de un perro cuyo collar está formado asimismo por un viaducto de ferrocarril sobre el mar. El perro flota en el aire, estando constituida la parte central de su cuerpo por un frutero con peras que, a su vez, se convierte en el rostro de una muchacha cuyos ojos están formados por unos extraños caracoles marinos, sobre una playa llena de misteriosas apariciones. Al igual que en un sueño, algunos objetos, como la cuerda y el lienzo, resaltan con inusitada claridad, mientras que otras formas permanecen vagas y evasivas.

Un cuadro como éste nos hace pensar por última vez en la razón por la cual los artistas del siglo XX no se contentan con representar sencillamente lo que ven. También ellos han llegado a darse cuenta de los muchos problemas que se ocultan tras esta búsqueda. Saben que el artista que quiere representar una cosa real —o imaginaria— no tiene que empezar por abrir sus ojos y mirar en su redor, sino por tomar formas y colores y elaborar la imagen requerida. La razón de que a menudo olvidemos esta sencilla verdad reside en que, en la mayoría de los cuadros del pasado, cada forma y cada color acostumbran significar sólo una cosa de la naturaleza (las pinceladas oscuras para los troncos de los árboles, las verdes para las hojas). El procedimiento de Dalí de dejar que cada forma represente varias cosas a la par concentra nuestra atención en los muchos sentidos posibles de cada color y cada forma, de manera muy semejante a la del feliz equívoco que nos hace advertir la función de las palabras y su sentido. El caracol marino de Dalí que es también un ojo, su frutero que es también la frente y la nariz de una muchacha, retrotraen nuestros pensamientos al primer capítulo de este libro, al dios azteca de la lluvia Tláloc, cuyos rasgos se compusieron con serpientes de cascabel (pág. 52, ilustración 30).

Y sin embargo, si nos tomamos realmente la molestia de volver a mirar el ídolo antiguo quedaremos un tanto asombrados, ¡cuánta es la diferencia de espíritu ante su posible semejanza de procedimiento! Ambas imágenes surgirían de un sueño, pero Tláloc, advertimos, fue el sueño de todo un pueblo, la figura obsesiva del terrible poder que gobernaba su destino; el perro y el frutero de Dalí reflejan el sueño elusivo de una persona particular del que no tenemos la clave. Evidentemente, sería injusto condenar al artista moderno por esta diferencia. Ésta surge de las circunstancias totalmente distintas en que ambas obras se han creado.

Para producir una perla perfecta, la ostra necesita algún trozo de materia, un granito de arena o una pequeña esquirla en torno a la cual pueda formarse. Sin este núcleo sólido, puede convertirse en una masa informe. Si el sentir del artista respecto a las formas y colores ha de cristalizar en una obra perfecta, también necesita un núcleo sólido semejante, una empresa determinada en la que pueda desplegar sus dotes.

Sabemos que en el pasado más lejano todas las obras de arte adquirieron forma en torno a un núcleo sólido semejante. Fue la comunidad la que suministraría a los artistas su tarea, ya para que hiciesen máscaras rituales o para que construyeran catedrales, pintaran retratos o ilustraran libros. Importa poco, relativamente, que simpaticemos con todas estas tareas o no; no necesitamos aprobar la caza del bisonte por la magia, la glorificación de guerras criminales o la ostentación de la riqueza o el poder para admirar las obras de arte que fueron creadas en otro tiempo para servir a tales fines. La perla cubre completamente al núcleo. El secreto del artista es que realice su obra tan superlativamente bien que todos olvidemos preguntar qué significa, para admirar tan sólo su modo de realizarla. Todos estamos familiarizados en este cambio de acento en los ejemplos más triviales. Si decimos de un muchacho de la escuela que es un artista en las peleas, o que ha convertido hacer novillos en un arte, queremos decir esto precisamente: que despliega tanta inventiva e imaginación en perseguir sus reprobables fines que nos vemos obligados a admirar su destreza por mucho que podamos desaprobar sus motivos. Fue un instante funesto para la historia del arte aquel en el que la atención de la gente llegó a concentrarse tanto en el modo de convertir los artistas la pintura y la escultura en artes, que olvidó encargarles una tarea más concreta. Sabemos que el primer paso en esta dirección se dio en la época helenística (págs. 108-111), y que se repitió en el Renacimiento (págs. 287-288). Pero por muy sorprendente que pueda parecer, este paso no privó a pintores y escultores de aquel núcleo vital de una tarea que pudiera por sí sola incitar su imaginación. Incluso cuando las tareas definidas se volvieron más escasas, le quedaron al artista una serie de problemas en la solución de los cuales podía desplegar su maestría. Donde los problemas no eran planteados por la comunidad, lo eran por la tradición. Y fue la elaboración de imágenes la que arrastró en su corriente, por decirlo así, aquel indispensable granito de arena de obras que realizar. Sabemos que fue obra de la tradición, más que de ninguna necesidad inherente, el principio de que el arte debía reproducir la naturaleza. La importancia de esta petición en la historia del arte, desde Giotto (pág. 201) hasta los impresionistas (pág. 519), no reside en el hecho —como a veces se ha considerado— de que la esencia o la misión del arte sea imitar el mundo real. No es verdad, a mi entender, que esta petición carezca de importancia, pues precisamente suministra, como hemos visto, el tipo de problema insoluble que desafía el ingenio del artista y le hace intentar lo imposible. Frecuentemente hemos visto, además, cómo cada solución de uno de estos problemas da lugar en todas partes a otros nuevos, que ofrecen a los jóvenes la oportunidad de poner de manifiesto lo que pueden hacer con formas y colores. Incluso el artista que se rebela contra la tradición depende de ella por ese estímulo con el que impulsa la dirección de sus esfuerzos.

Por esta razón es por lo que he tratado de referir la historia del arte como la historia de un continuo oleaje y cambio de tradiciones en el que cada obra mira

al pasado y se dirige al futuro. No existe aspecto más maravilloso en la historia del arte que éste de la cadena de una tradición que todavía relaciona el arte de nuestros propios días con el de la época de las pirámides. Las herejías de Akenatón (pág. 67), la agitación de la edad de las tinieblas (pág. 157), la crisis del arte en el período de la Reforma (pág. 374) y la ruptura de la tradición en la época de la Revolución francesa (pág. 476) han amenazado esta continuidad. El peligro fue muy grande en ocasiones. Después de que todas las artes conocidas se extingan en todos los países y civilizaciones, se soltará el último eslabón. Pero hasta el presente, de algún modo y en algún lugar el desastre definitivo se ha evitado siempre. Cuando las antiguas tareas desaparecieron, vinieron otras nuevas que dieron a los artistas aquel sentido de orientación y de finalidad sin el cual no hubieran podido crear grandes obras. En arquitectura, a mi entender, este milagro se ha producido una vez más. Tras las dudas y tanteos del siglo XIX, los arquitectos modernos han encontrado una base sólida. Saben qué es lo que tienen que hacer, y el público ha empezado a aceptar sus obras como algo natural. En pintura y escultura la crisis no ha superado aún el momento más peligroso. Pese a algunos experimentos esperanzadores, aún queda una infortunada grieta entre lo que se llama artes aplicadas o comerciales, que comprenden objetos de uso diario, y el arte puro de las exposiciones y galerías, que tantos encuentran tan difícil de entender.

Está tan fuera de razón ponerse en favor del arte moderno como en contra de él. La situación en la que éste se produce es tanto obra nuestra como de los artistas. Existen ciertos pintores y escultores de hoy que habrían honrado a cualquier época. Si no les pedimos que hagan nada en concreto, ¿qué derecho tenemos a recriminarles si su obra nos parece oscura y sin sentido?

El público, en general, se ha aferrado a la teoría de que el artista es un semejante suyo que debe producir Arte del mismo modo que un zapatero zapatos. Con esto quiere dar a entender que debe producir la clase de pintura o escultura que ha visto que antes fue señalada como Arte. Puede comprenderse esta extraña exigencia, pero no apoyarla, pues es lo único que el artista no puede hacer. Lo que ya ha sido hecho una vez, no vuelve a ofrecer problemas. No constituye ninguna tarea que pueda estimular al artista. Pero también los críticos y los intelectuales son a veces reos de una incomprensión análoga. También ellos dicen al artista que produzca Arte; también ellos se inclinan a considerar los cuadros y las estatuas como exponentes de museos futuros. La única tarea que ofrecen al artista es crear algo nuevo: si tiene su personalidad, cada obra representará un nuevo estilo, un nuevo ismo. En ausencia de alguna ocupación más concreta, hasta el más dotado de los artistas modernos se somete en ocasiones a estas exigencias. Sus soluciones al problema de cómo ser original son a veces de un ingenio y una brillantez que no pueden despreciarse; pero, a la larga, difícilmente será una tarea que valga la pena proseguir. Ésta, a mi entender, es la razón última de que los artistas retornen con tanta frecuencia a las diversas teorías, nuevas

y viejas, acerca de la naturaleza del arte. Probablemente no hay más verdad al decir que el arte es expresión, o que el arte es construcción, que la que había al decir que el arte es imitación de la naturaleza. Pero cualquiera de tales teorías, incluso la más oscura de ellas, puede contener aquel proverbial granito de verdad que produzca la perla.

Aquí, al cabo, hemos regresado a nuestro punto de partida. No existe, realmente, el Arte. No hay más que artistas, esto es, hombres y mujeres favorecidos por el maravilloso don de equilibrar formas y colores hasta dar en lo justo, y, lo que es más raro aún, dotados de una integridad de carácter que nunca se satisface con soluciones a medias, sino que indica su predisposición a renunciar a todos los efectos fáciles, a todo éxito superficial en favor del esfuerzo y la agonía propia de la obra sincera. Los artistas, creemos, existirán siempre. Pero si también el arte ha de ser una realidad depende en no escasa medida de nosotros mismos, su público. Por nuestra indiferencia o nuestro interés, por nuestros prejuicios o nuestra comprensión, nosotros decidiremos su continuidad. Somos nosotros quienes tenemos que mirar que el hilo de la tradición no se rompa y que se ofrezcan oportunidades a los artistas para que acrecienten la preciosa sarta de perlas que constituye nuestra herencia del pasado.

Pablo Picasso
El pintor y su modelo, 1927.

Grabado, 19,4 × 28 cm; ilustración para *Le Chef d'oeuvre inconnu*, de Balzac, publicada por Ambroise Vollard, 1931.

28

UNA HISTORIA SIN FIN

El triunfo de las vanguardias

Este libro se escribió poco después de la segunda guerra mundial y se publicó por vez primera en 1950. En aquella época, la mayoría de los artistas mencionados en su último capítulo vivían aún, y unas pocas de las obras que lo ilustraban eran de fecha reciente. No es extraño que, con el paso del tiempo, se me pidiera que añadiese un nuevo capítulo dedicado a los acontecimientos en curso. En realidad, las páginas que el lector tiene ahora ante sí fueron ampliamente añadidas a la undécima edición bajo el título Postscript 1966. Pero como, a su vez, dicha fecha fue retrocediendo en el pasado, sustituí aquel título por el de Una historia sin fin.

Confieso que ahora lamento esta decisión porque considero que induce a confundir la historia del arte, tal como aquí se la concibe, con una crónica de modas. Y no es que tal confusión pueda en cierto modo sorprender. Después de todo, no tenemos más que volver las páginas de este libro para recordar las muchas ocasiones en que las obras de arte reflejaron la elegancia y el refinamiento de la última moda, si volvemos ya hacia las delicadas damas de *Las muy ricas horas del duque de Berry,* de los hermanos De Limburgo, que celebran la llegada del mes de mayo (pág. 219, ilustración 144), ya al ensoñado mundo rococó de Watteau (pág. 454, ilustración 298). Pero al encarecer esas obras no debemos olvidar cuán rápidamente periclitaron las modas reflejadas por ellas, mientras que los cuadros retuvieron su atractivo: *El matrimonio Arnolfini,* con su refinamiento tal como lo pintó Jan van Eyck (pág. 241, ilustración 158), hubiera resultado divertido en la corte española tal como la pintó Diego Velázquez (pág. 409, ilustración 266), y de la encorsetada infanta de esta obra, a su vez, podrían haberse burlado despiadadamente los niños retratados por sir Joshua Reynolds (pág. 467, ilustración 305).

Lo que ha dado en llamarse el tiovivo de la moda tendrá, desde luego, tendencia a seguir girando mientras haya gente con bastante tiempo y dinero como para desear impresionar a la sociedad con nuevas excentricidades, y, ciertamente, ésta puede ser una historia sin fin. Las revistas de modas que mantienen informados a los que quieren estar al día sobre lo que hoy se lleva son muy parecidas a los periódicos de noticias. Los acontecimientos diarios solamente se transforman en historia cuando hemos adquirido suficiente distancia como para saber qué efecto (si surten alguno) han tenido sobre los acontecimientos posteriores.

La aplicación de estas reflexiones a la historia del arte tal como se la ha relatado en estas páginas no requiere muchas explicaciones. La historia de los artistas sólo puede ser contada cuando, tras un cierto período, se ha hecho patente la influencia de su trabajo sobre otros artistas, procurando verse cuáles han sido sus contribuciones a la historia del arte como tal. Por eso he intentado seleccionar, de la masa de edificios, esculturas y pinturas que todavía conocemos después de miles de años, un número muy reducido para figurar en una historia que, ante todo y principalmente, trata de las soluciones a ciertos problemas artísticos, esto es, soluciones que determinaron el curso de los acontecimientos posteriores.

Cuanto más nos acercamos a nuestra propia época, se hace cada vez más difícil distinguir entre las modas pasajeras y los logros duraderos. La búsqueda de alternativas a la contienda con las apariencias naturales que describí en las páginas precedentes tenía todas las probabilidades de acabar en excentricidades dirigidas a llamar la atención, pero, asimismo, abrió un vasto campo de experimentación con el color y la forma, que aún está por ser explotado. Lo que todavía no sabemos es con qué resultados.

Ésta es la causa de que yo me sienta incómodo con la idea de que uno pueda escribir la historia del arte «hasta la fecha presente». Es verdad que se pueden apuntar y discutir las últimas tendencias de la moda, hablar de las figuras que están en el candelero en el momento de escribir. Pero solamente un profeta podría decir si estos artistas harán historia, y, en general, los críticos han resultado ser malos profetas. Imagínese a un crítico bien intencionado e imparcial intentando poner la historia del arte «al día» en 1890. Con toda la buena fe del mundo, no hubiera podido saber que las tres figuras que estaban haciendo historia en aquel momento eran Van Gogh, Cézanne y Gauguin; el primero, un loco holandés de mediana edad trabajando en el lejano sur de Francia; el segundo, un caballero retirado y acomodado que hacía años que no enviaba cuadros a exposición alguna; y el tercero, un corredor de bolsa que se había convertido en pintor ya mayor y que pronto partió hacia los mares del sur. La cuestión no es tanto si nuestro crítico habría sido capaz de apreciar las obras de estos hombres, sino si hubiera llegado a saber de su existencia.

Cualquier historiador que haya vivido lo suficiente como para experimentar qué sucede a medida que el presente se convierte en pasado, tiene algo que decir acerca de cómo cambian los perfiles con la distancia. El último capítulo de este libro viene como anillo al dedo. En la época en que escribí el relato sobre el surrealismo no era consciente del hecho de que un refugiado de cierta edad, cuya obra llegaría a tener influencia creciente en los años subsiguientes, aún estaba vivo y residía en Inglaterra en el distrito de los Lagos. Me refiero a Kurt Schwitters (1887-1948), a quien yo tenía por uno de los cordiales excéntricos de inicios de los años 20. Schwitters utilizaba billetes de autobús, recortes de periódico, harapos y todo tipo de materiales y los pegaba para formar conjuntos

392

Kurt Schwitters
Tinta invisible, 1947.
Collage sobre papel, 25,1 × 19,8 cm; propiedad del artista.

divertidos y de bastante buen gusto (ilustración 392). En su negativa a utilizar pintura y lienzos convencionales, mostraba su adhesión a un movimiento extremista que se había iniciado en Zurich durante la primera guerra mundial. Podría haber hablado de este grupo de los dadá en la sección del capítulo precedente dedicada al primitivismo. Allí mencioné (pág. 586) la carta de Gauguin en la que decía sentir que tenía que retroceder más allá de los caballos del Partenón, hasta el caballito de madera de su infancia; y las sílabas infantiles da-da pueden simbolizar un juguete semejante. Ciertamente, era deseo de aquellos artistas transformarse en niños y darle una higa a la solemnidad y la pompa del Arte con A mayúscula. No resulta difícil comprender tales sentimientos, pero a mí siempre me ha parecido un tanto incongruente registrar, analizar y enseñar estos gestos del antiarte con la misma solemnidad, por no decir pompa, que ellos se habían propuesto ridiculizar y abolir. Pese a ello, no me puedo acusar de haber desechado o ignorado los sentimientos que animaron aquel movimiento. Traté de describir el estado de ánimo en el que las cosas de la vida cotidiana de un niño pueden adquirir un significado vívido (pág. 585). Es verdad que no preví hasta qué punto el retorno a la mentalidad infantil acabaría por esfumar la diferencia entre las obras de arte y otros objetos hechos a mano. El artista francés Marcel Duchamp (1887-1968) adquirió fama y notoriedad en base a coger

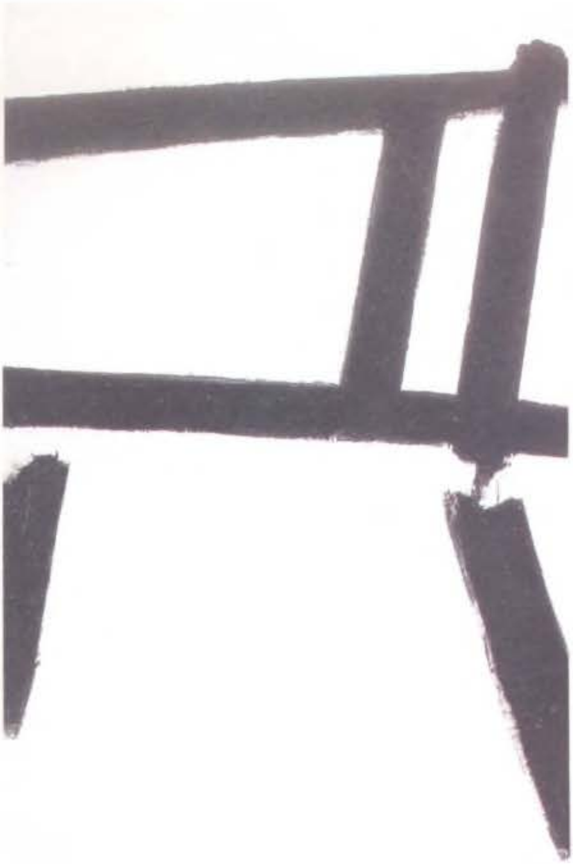
cualquier objeto (al que él llamaba *ready-made* [ya-hecho]) y firmarlo; y otro artista mucho más joven, Joseph Beuys (1921-1986), que siguió sus pasos en Alemania, sostenía que él había ampliado la noción de arte.

Espero sinceramente no haber contribuido a esta moda —pues pronto se puso de moda— abriendo estas páginas con el comentario de que «No existe, realmente, el Arte» (pág. 15). Lo que yo quería decir, claro está, es que la palabra arte ha significado cosas distintas en épocas distintas. En Lejano Oriente, por ejemplo, la caligrafía es la más respetada entre todas las artes. Pero he aducido también (pág. 595) que hablamos de arte cada vez que algo está tan superlativamente bien hecho que hasta olvidamos preguntar qué es, de tanto como admiramos el modo en que ha sido realizado. He sugerido que, cada vez más, ha sido esto lo que ha sucedido en pintura. Los acontecimientos posteriores a la segunda guerra mundial me han dado la razón. Si por pintura queremos decir simplemente la aplicación de pigmentos sobre el lienzo, hay aficionados que admiran el modo en que se ha hecho esto sin tener nada más en cuenta. Incluso en el pasado, la manera en que un artista manejaba la pintura, la energía con que aplicaba las pinceladas o la sutileza de su toque eran aspectos apreciados, pero siempre dentro del contexto general del efecto logrado. Volvamos hasta la página 334, ilustración 213, y contemplemos cómo ponía la pintura Ticiano para indicar una golilla; a la página 403, ilustración 260, para disfrutar con la firmeza de la pincelada de Rubens al pintar la barba del fauno. O fijémonos en el virtuosismo con que los pintores chinos (pág. 153, ilustración 98) aplicaban su pincel sobre la seda con una gradación sutilísima, en la que sin embargo no puede apreciarse rastro alguno de insistencia. En China, concretamente, era donde se discutía y admiraba más la maestría de la pincelada. Recordemos que la ambición de los maestros chinos era adquirir tanta facilidad en el manejo del pincel y la tinta que pudieran escribir su visión mientras la inspiración estaba todavía presente, de un modo parecido a como el poeta anota su verso. Ciertamente, para los chinos escribir y pintar tienen mucho en común. Acabo de mencionar el arte chino de la caligrafía, pero lo que los chinos admiran en realidad no es tanto la belleza formal de los caracteres como la maestría y la inspiración que deben informar cada trazo.

Aquí, por tanto, había un aspecto de la pintura que parecía estar por explorarse: la pura manipulación de la pintura, independientemente de cualquier motivo o propósito posterior. En Francia se llamó tachismo, de *tache* (mancha) a esta concentración sobre la marca o mancha del pincel. Fue sobre todo el artista estadounidense Jackson Pollock (1912-1956) quien suscitó interés por su modo de aplicar la pintura. Pollock se había sentido cautivado por el surrealismo, pero pronto abandonó las extrañas imágenes que poblaban sus lienzos, sustituyéndolas por ejercicios de arte abstracto. Impacientándose con los métodos convencionales, puso su lienzo en el suelo y vertió, goteó o lanzó su pintura formando configuraciones sorprendentes (ilustración 393). Seguramente recordaría

393

Jackson Pollock
Uno (número 31, 1950), 1950.
Óleo y esmalte sobre tela sin preparar, 269,5 × 530,8 cm; fondo de la colección Sidney y Harriet Janis; Museo de Arte Moderno, Nueva York.



394

Franz Kline
Formas blancas, 1955.
Óleo sobre lienzo, 188,9 × 127,6 cm; donación de Philip Johnson; Museo de Arte Moderno, Nueva York.

las historias de los pintores chinos que habían utilizado estos métodos tan poco ortodoxos, así como cierta práctica de los indios americanos, que hacen pinturas en la arena con fines mágicos. El enredo de líneas resultante satisface dos exigencias opuestas del arte del siglo XX: el anhelo de la simplicidad y la espontaneidad de la infancia, que evocan la memoria de los garabatos en una etapa del crecimiento anterior incluso a la formación de imágenes; y, en el extremo opuesto, el sofisticado interés por la problemática de la pintura pura. Por todo esto, Pollock fue aclamado como uno de los iniciadores de un nuevo estilo llamado *action painting* (pintura en acción) o expresionismo abstracto. No todos sus seguidores usaron métodos tan extremos como Pollock, pero todos ellos creían en la necesidad de rendirse al impulso espontáneo. Al igual que la caligrafía china, estos cuadros deben ser realizados deprisa. No deben ser premeditados, sino proceder de un arranque de espontaneidad. Poca duda cabe de que, al inclinarse por este enfoque, artistas y críticos estaban influidos no sólo por el arte chino, sino también por el misticismo de Lejano Oriente, particularmente en la forma que se ha puesto de moda en Occidente que lleva el nombre de budismo zen. A este respecto, también, el nuevo movimiento siguió una ya asentada tradición del arte del siglo XX. Recordemos que Kandinsky, Klee y Mondrian eran místicos que querían atravesar el velo de las apariencias y acceder a una verdad más elevada (págs. 570, 578 y 583), y que los surrealistas le hacían la corte a la «divi-

395

Pierre Soulages
3 de abril de 1954,
1954.

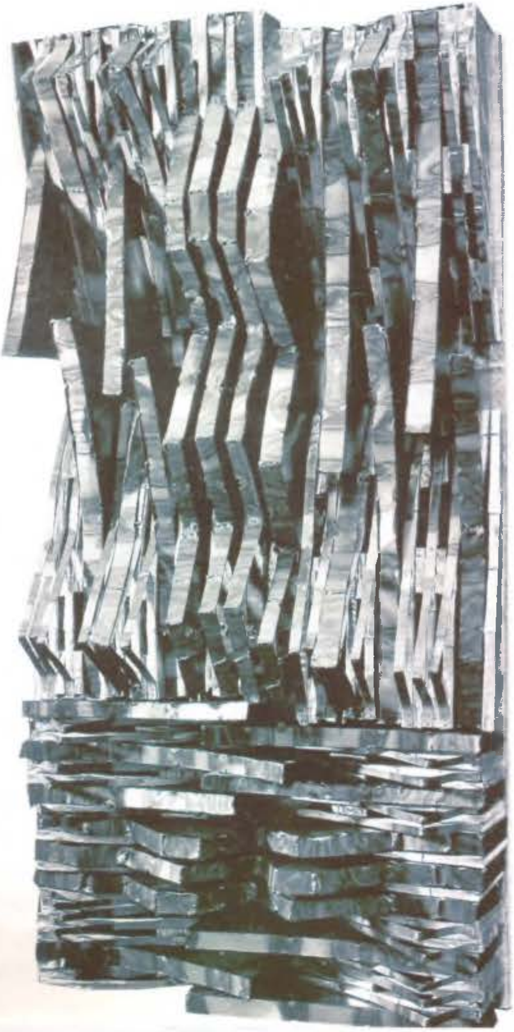
Óleo sobre lienzo, 194,7 × 130 cm; donación de Mr. y Mrs. Samuel M. Kootz, 1958; Galería de Arte Albright-Knox, Buffalo.

na locura» (pág. 592). Uno de los postulados de la doctrina zen (aun cuando no el más importante) afirma que nadie que no haya sido sacudido de sus hábitos de pensamiento racional puede llegar a ver la luz.

En el capítulo precedente he apuntado que uno no necesita aceptar las teorías de un artista para apreciar su obra. Si uno tiene paciencia e interés suficiente como para mirar muchas pinturas de un tipo determinado, pronto empezará a disfrutar de unas más que de otras, y gradualmente se percatará de qué problemas están intentando resolver estos artistas. Incluso la comparación entre un cuadro del artista estadounidense Franz Kline (1910-1962) y otro del tachista francés Pierre Soulages (nacido en 1919) resulta instructiva (ilustraciones 394 y 395). Kline solía llamar a sus pinturas *Formas blancas*. Era obvio que quería que prestáramos atención no sólo a las líneas, sino también al lienzo que, de algún modo, queda transformado por aquéllas. Pues aunque sus pinceladas son simples, sí producen una impresión de arreglo espacial, como si la mitad inferior se alejara hacia el centro. Sin embargo, a mí me resulta más interesante la pintura de Soulages. La gradación de sus enérgicas pinceladas también produce la impresión de tres dimensiones, pero al mismo tiempo la calidad de la pintura me resulta más agradable, aunque estas diferencias son casi imposibles de apreciar a través de las reproducciones. Tal vez esta resistencia a la reproducción fotográfica de que hace gala este tipo de pintura sea precisamente lo que buscan

algunos artistas contemporáneos. Les gusta sentir que su obra es realmente algo único, producto de sus manos, en un mundo en el que tantas cosas son fabricadas en serie por máquinas. Algunos se inclinaron por lienzos de gran formato, donde lo único que resulta impactante es la escala en sí, perdiéndose también esta escala en una ilustración. Pero, sobre todo, muchos artistas están fascinados por lo que llaman textura, el tacto de una sustancia, su suavidad o rugosidad, su transparencia o densidad. En consecuencia, desechan la pintura ordinaria y la sustituyen por otros materiales, como barro, serrín o arena.

Aquí tenemos uno de los motivos del resurgimiento del interés por los *collages* de Schwitters y los demás dadaístas. La rudeza de la tela de saco, el satinado del plástico, el grano del hierro oxidado, todo puede explotarse como novedoso. Estos productos están a medio camino entre la pintura y la escultura. Así, el

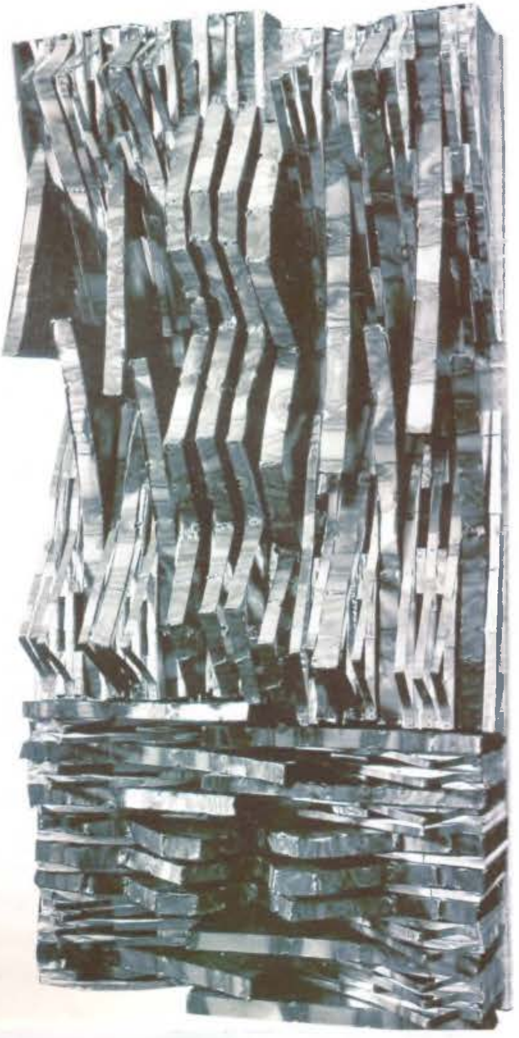


396

Zoltan Kemeny
Fluctuaciones, 1959.
Hierro y cobre, 130 × 64 cm; colección particular.

algunos artistas contemporáneos. Les gusta sentir que su obra es realmente algo único, producto de sus manos, en un mundo en el que tantas cosas son fabricadas en serie por máquinas. Algunos se inclinaron por lienzos de gran formato, donde lo único que resulta impactante es la escala en sí, perdiéndose también esta escala en una ilustración. Pero, sobre todo, muchos artistas están fascinados por lo que llaman textura, el tacto de una sustancia, su suavidad o rugosidad, su transparencia o densidad. En consecuencia, desechan la pintura ordinaria y la sustituyen por otros materiales, como barro, serrín o arena.

Aquí tenemos uno de los motivos del resurgimiento del interés por los *collages* de Schwitters y los demás dadaístas. La rudeza de la tela de saco, el satinado del plástico, el grano del hierro oxidado, todo puede explotarse como novedoso. Estos productos están a medio camino entre la pintura y la escultura. Así, el



396

Zoltan Kemeny
Fluctuaciones, 1959.
Hierro y cobre, 130 × 64 cm; colección particular.

397

Nicolás de Stael
Agrigento, 1953.
Óleo sobre lienzo, 73 × 100 cm; Kunsthaus, Zurich.

húngaro Zoltan Kemeny (1907-1965), que vivió en Suiza, compuso sus abstracciones con metal (ilustración 396). Al hacernos conscientes de la variedad y las sorpresas que el medio urbano ofrece a nuestros sentidos de la vista y el tacto, quizá los trabajos de este tipo hagan por nosotros lo que hizo la pintura de paisajes por los entendidos del siglo XVIII, al prepararles para el descubrimiento de la pintoresca belleza de la naturaleza salvaje (págs. 396-397).

Confío en que ningún lector piense que estos pocos ejemplos agotan las posibilidades y la gama de variaciones que es posible encontrar en cualquier colección de arte reciente. Hay artistas, por ejemplo, que se han interesado concretamente por los efectos ópticos de formas y colores, el modo en que pueden interactuar en el lienzo para producir un inesperado deslumbramiento o un parpadeo: un movimiento que se ha llamado op art. Pero sería engañoso presentar la escena contemporánea como si estuviera enteramente dominada por experimentos con pinturas, texturas o formas solas. Es cierto que, para ser respetado por las generaciones más jóvenes, un artista debe dominar estos procedimientos de un modo atractivo y personal. Pero algunos artistas que han suscitado más interés durante el período de posguerra han regresado de vez en cuando desde sus exploraciones del arte abstracto para construir imágenes. En concreto, estoy pensando en el emigrado ruso Nicolás de Staël (1914-1955), cuyas sencillas y sin embargo sutiles pinceladas conforman con frecuencia convincentes evocaciones de paisajes que nos proporcionan una milagrosa sensación de luz y distancia, sin hacernos olvidar la calidad de la pintura (ilustración 397). Ellos con-

398

Marino Marini
Jinete, 1947.
Bronce, 163,8 cm de altura; Tate Gallery, Londres.

399

Giorgio Morandi
Naturaleza muerta, 1960.
Óleo sobre lienzo, 35,5 × 40,5 cm; Museo Morandi, Bolonia.

tinúan explorando el proceso de construcción de imágenes que discutimos en el capítulo anterior (págs. 561-562).

Otros artistas de este período de posguerra se han concentrado por completo en una imagen que les perseguía y obsesionaba. El escultor italiano Marino Marini (1901-1980) se hizo famoso por sus múltiples variaciones de un motivo que se le grabó en la mente durante la guerra: los robustos campesinos italianos huyendo de sus aldeas en caballos de labranza durante los bombardeos (ilustración 398). El contraste entre estas asustadas criaturas y la imagen tradicional del jinete heroico, como el Colleoni de Verrocchio (págs. 292 y 293, ilustraciones 188 y 189), es lo que confiere a estas obras un patetismo especial.

Tal vez el lector se esté preguntando si estos ejemplos tan dispares constituyen una buena continuación para una historia del arte, o si es que el otrora caudaloso río se ha dividido en diversas ramas y riachuelos. No lo sabemos, pero podemos consolarnos con la propia multiplicidad de esfuerzos. Desde luego, en este aspecto no hay razón para el pesimismo. En la conclusión del capítulo precedente (pág. 597) expresé mi convicción de que siempre habrá artistas, «hombres y mujeres favorecidos por el maravilloso don de equilibrar formas y colores

hasta dar en lo justo, y, lo que es más raro aún, dotados de una integridad de carácter que nunca se satisface con soluciones a medias, sino que indica su predisposición a renunciar a todos los efectos fáciles, a todo éxito superficial en favor del esfuerzo y la agonía propia de la obra sincera».

Uno de los artistas que coincide admirablemente con esta descripción fue otro italiano, Giorgio Morandi (1890-1964). Durante un breve espacio de tiempo a Morandi le impresionaron los cuadros de De Chirico (ilustración 388), pero pronto llegó a la conclusión de que debía rechazar cualquier asociación con los movimientos en boga para concentrarse tenazmente en los problemas básicos de su oficio. Le gustaba pintar o grabar naturalezas muertas sencillas que representaban un cierto número de vasijas y jarras que tenía en su estudio, y que consideraba desde ángulos distintos y con luces diferentes (ilustración 399). Lo hizo con tanta sensibilidad que poco a poco se ganó el respeto de los demás artistas, de los críticos y del público por su inexorable búsqueda de la perfección.

No hay razón para creer que Morandi fuera el único maestro de este siglo en dedicarse a los problemas que él mismo se había marcado a pesar de los ismos que reclamaban la atención. Pero no es sorprendente que otros entre nuestros

contemporáneos se sintieran tentados a seguir o, mejor aún, a lanzar una nueva moda.

Tomemos el movimiento denominado pop art. Las ideas que hay detrás del mismo no son difíciles de comprender. Ya las apunté diciendo que «Pese a algunos experimentos esperanzadores, aún queda una infortunada grieta entre lo que se llama artes aplicadas o comerciales, que comprenden objetos de uso diario, y el arte puro de las exposiciones y galerías, que tantos encuentran tan difícil de entender» (pág. 596). Es natural que esta fisura representase un reto para los estudiantes de arte, para quienes se ha convertido en una necesidad ponerse siempre de parte de lo que la gente «de gusto» desdeña. Todas las otras formas de antiarte eran sólo cuestión de eruditos; compartían con la odiada idea del Arte su exclusividad y sus pretensiones místicas. ¿Por qué no había sucedido esto mismo con la música? Había un tipo de música nueva que había conquistado a las masas y les había interesado hasta el punto de una devoción histérica. Era la música pop. ¿Por qué no inventar también el arte pop, usando las imágenes, que a todo el mundo le resultan familiares, de los cómic o de la publicidad?

Es tarea del historiador hacer inteligible lo sucedido. Es tarea del crítico criticar lo que sucede. Uno de los problemas más serios al tratar de escribir la historia del presente es que ambas funciones se confunden. Por suerte, ya he dejado claro en el Prefacio que era mi intención eliminar «todo lo que solamente pudiera resultar interesante como testimonio del gusto o de la moda de un momento dado». Todavía no he visto los resultados de estos experimentos, y todavía no sé si esta norma se les puede aplicar. Pero no debería resultarle difícil al lector hacerse su propia idea al respecto, pues actualmente se organizan exposiciones de lo último en arte en muchos sitios. También esto es una novedad, y una novedad muy bien recibida.

No ha habido ninguna revolución artística que haya tenido más éxito que la que se inició antes de la primera guerra mundial. Aquellos de nosotros que conocimos a los primeros defensores de estos movimientos y recordamos su coraje, y también su amargura, mientras se enfrentaban a una prensa hostil y a un público burlón, casi no damos crédito a nuestros ojos cuando vemos las exposiciones de los rebeldes de antaño organizadas con apoyo oficial y que cuentan con la asistencia de multitudes ansiosas por aprender y absorber los nuevos estilos. Éste es un fragmento de historia que yo he vivido, y en cierto modo este libro mismo es testigo del cambio. La primera vez que concebí y escribí la Introducción y el capítulo sobre arte experimental, daba por sentado que era deber del crítico y del historiador explicar y justificar todos los experimentos artísticos haciendo frente a la crítica hostil. Hoy día, el problema es que el escándalo no existe, y que prácticamente cualquier cosa experimental resulta aceptable para el público y la prensa. Si alguien necesita un defensor hoy por hoy, es el artista que no se entrega a gestos rebeldes. Yo creo que, más que cualquier nuevo movimiento en particular, esta dramática transformación es

el suceso más importante en la historia del arte que he presenciado desde que este libro se publicó por vez primera en 1950. Observadores con puntos de vista muy diversos han hecho comentarios sobre este inesperado giro en la marea de las modas.

He aquí el profesor Quentin Bell escribiendo sobre las bellas artes en un libro titulado *The Crisis in the Humanities,* editado por J. H. Plumb en 1964:

> En 1914, cuando se le tildaba indiscriminadamente de cubista, futurista o modernista, el artista postimpresionista era considerado un impostor o un charlatán. Los pintores y escultores conocidos por el público eran totalmente opuestos a las innovaciones radicales; el dinero, la influencia y el mecenazgo, todo estaba de su lado. Hoy día se puede decir que la situación se ha invertido. Instituciones públicas como el Arts Council y el British Council and Broadcasting House, los grandes hombres de negocios, la prensa, las iglesias, el cine y los anunciantes, todos están a favor de lo que se conoce —el nombre no es nada adecuado— como arte inconformista... el público se lo traga todo, o al menos hay un sector del mismo muy grande e influyente que así lo hace... no existe forma alguna de excentricidad pictórica que pueda provocar, ni siquiera sorprender, a los críticos...

Y he aquí el influyente campeón de la pintura estadounidense contemporánea, Harold Rosenberg, quien acuñó el término *action painting* (pintura en acción), comentando el panorama del otro lado del Atlántico. En un artículo publicado en *The New Yorker,* el 6 de abril de 1963, reflexionaba sobre la diferencia entre la reacción del público ante la primera exposición de arte de vanguardia en Nueva York en 1913 —The Armory Show— y la de un nuevo tipo de público al que describe como «público de vanguardia»:

> El público de vanguardia está abierto a todo. Sus entusiastas representantes —conservadores, directores de museos, profesores de arte, galeristas— se afanan en organizar exposiciones y dotar de etiquetas explicatorias a los cuadros antes de que la pintura se haya secado sobre el lienzo o que el plástico se haya endurecido. Críticos con ganas de ayudar registran los estudios como grandes exploradores, con la intención de localizar el arte futuro y ser los primeros en crear reputaciones. Los historiadores de arte están siempre a punto, con cámaras y libretas preparadas para no perderse ningún detalle nuevo y asegurarse de que éste quedará registrado para la posteridad. La tradición de lo nuevo ha reducido a todas las otras tradiciones a trivialidad...

Tal vez Rosenberg tenga razón cuando sugiere que nosotros, los historiadores de arte, hemos contribuido a propiciar este cambio. De hecho, estoy convencido de que cualquier autor que escriba ahora una historia del arte, y concretamente de arte contemporáneo, tiene el deber de llamar la atención sobre este inintencionado efecto de sus actividades. En mi Introducción (pág. 37) mencioné el daño que un libro de esta especie puede causar. Mencioné la tentación de

permitirse hablar de arte inteligentemente. Pero este peligro es trivial comparado con la engañosa impresión de que lo único que importa en arte es el cambio y la novedad. Es este interés por el cambio lo que lo ha acelerado tan vertiginosamente. Por supueso que no sería justo cargarle todas las consecuencias indeseables —ni tampoco las deseables— a la historia del arte. El nuevo interés en la historia del arte es en sí consecuencia de gran cantidad de factores que han cambiado la situación del arte y de los artistas en nuestra sociedad, poniendo el arte más de moda de lo que nunca lo había estado en el pasado. Para concluir, me gustaría relacionar algunos de estos factores.

1. El primero está sin duda vinculado con la experiencia que todo el mundo tiene del progreso y el cambio. Ella nos ha hecho ver la historia humana en términos de épocas sucesivas que han desembocado en la nuestra, y que conducen más allá, al futuro. Sabemos de la Edad de Piedra, de la Edad de Hierro, de la época feudal y de la revolución industrial. Quizá hayamos dejado de ver este proceso desde un punto de vista optimista. Es posible que veamos que en estas sucesivas transformaciones ha habido tanto pérdidas como gananacias, y a la postre hemos llegado hasta la era espacial. Pero desde el siglo XIX ha echado raíces el convencimiento de que esta marcha de las edades es imparable. La sensación es que el arte, al igual que la economía o la literatura, son arrastrados por este proceso irreversible. De hecho, se considera el arte como la principal expresión de su época. En este punto en particular, el desarrollo de la historia del arte (incluso un libro como éste) tiene su parte de responsabilidad en la difusión de tal creencia. ¿No tenemos todos la sensación, a medida que vamos girando sus páginas, de que un templo griego, un anfiteatro romano, una catedral gótica o un moderno rascacielos expresan una mentalidad distinta y simbolizan un tipo diferente de sociedad? En una convicción así hay parte de verdad, pues los griegos no podrían haber construido el Rockefeller Center y quizá no les hubiera interesado construir Notre-Dame. Lo que sucede es que con demasiada frecuencia la idea implícita es que la condición de su tiempo, o lo que se llama el espíritu de la época, tenía forzosamente que florecer en el Partenón, que la época feudal no podía dejar de erigir catedrales y que nosotros estamos destinados a construir rascacielos. Desde este punto de vista, que yo no comparto, es, por supuesto, tanto fútil como estúpido no aceptar el arte de nuestra época. Así, es suficiente que cualquier estilo o experimento se proclame contemporáneo para que la crítica se sienta en la obligación de comprenderlo y promocionarlo. A causa de esta filosofía del cambio, los críticos han perdido el valor para criticar y se han convertido en cronistas. Justifican este cambio de actitud en el notable fracaso de los críticos anteriores en reconocer y aceptar la aparición de nuevos estilos. Concretamente, fue la hostilidad con que fueron recibidos los impresionistas (pág. 519), quienes posteriormente alcanzaron tanta fama y unos precios tan elevados, lo que condujo a esta pérdida de confianza. Se ha forjado la leyen-

da de que todos los grandes artistas fueron rechazados y escarnecidos en su época, y ahora el público hace el loable esfuerzo de no rechazar ni mofarse de nada. La idea de que los artistas representan la vanguardia del futuro, y que seremos nosotros y no ellos los que pareceremos ridículos si no sabemos apreciarlos, se ha extendido, por lo menos, entre una vasta minoría.

2. Un segundo elemento que ha contribuido a esta situación está también vinculado con el desarrollo de la ciencia y la tecnología. Todo el mundo sabe que las ideas de la ciencia moderna nos parecen a menudo extremadamente abstrusas e ininteligibles y que, sin embargo, son válidas. El ejemplo más chocante, conocido por la mayoría de la gente, es, claro está, la teoría de la relatividad de Einstein, que aparentemente contradecía todas las nociones de sentido común sobre el tiempo y el espacio, pero que condujo a ecuaciones de masa y energía cuyo resultado fue la bomba atómica. Tanto los artistas como los críticos estaban y están inmensamente impresionados por el poder y el prestigio de la ciencia, de los que han derivado, además de un saludable respeto por los experimentos, una no tan saludable fe en todo lo que parezca incomprensible. Pero, ¡ay!, la ciencia difiere del arte en que el científico puede diferenciar lo abstruso de lo absurdo por métodos racionales. El crítico de arte carece de pruebas tan claras. Y su sentimiento es que ya no es posible dedicar tiempo a sopesar si un nuevo experimento tiene sentido o no. Si lo hace, puede quedarse atrás. Quizá esto no hubiese tenido ninguna importancia para los críticos del pasado, pero hoy día existe una convicción casi universal de que los que se aferran a creencias obsoletas y que se niegan a cambiar acabarán en el paredón. En economía se nos dice constantemente que debemos adaptarnos o morir. Debemos mantenernos abiertos de mente y dar una oportunidad a los nuevos métodos que se proponen. Ningún industrial podría arriesgarse a llevar el estigma del conservadurismo. No sólo debe estar al día, sino que debe parecerlo. Y un modo de asegurarse de ello es decorar su sala de juntas con obras de la última tendencia, cuanto más revolucionaria, mejor.

3. Es posible que parezca que el tercer elemento en la situación presente contradice palmariamente lo antedicho. Porque el arte no sólo quiere acompasarse a la ciencia y la tecnología, sino que además quiere proporcionar una vía de escape de estos monstruos. Por eso, como ya hemos visto, los artistas han acabado por rehuir lo racional y mecánico, y muchos de ellos abrazan alguna fe mística que subraya el valor de la espontaneidad y la individualidad. Desde luego, es fácil entender que la gente se sienta amenazada por la mecanización y la automatización, por la sobreorganización y la estandarización de nuestras vidas, por el conformismo murrio que exigen. El arte se presenta como el único refugio donde todavía se permiten caprichos y peculiaridades personales, y donde éstos incluso se aprecian. A partir del siglo XIX han sido muchos los artistas que

se han proclamado luchadores contra el pomposo convencionalismo, y que han hecho una bandera de la necesidad de pasmar al burgués (pág. 511). Lo malo es que, mientras tanto, el burgués ha descubierto que ser pasmado resulta bastante divertido. ¿No nos resulta reconfortante a todos contemplar el espectáculo de las gentes que se niegan a crecer, y que pese a todo son capaces de encontrar un lugar en el mundo contemporáneo? ¿Y no es también un valor añadido poder dar a conocer nuestra falta de prejuicios negándonos a ser escandalizados o a quedarnos estupefactos? Y así, el mundo de la eficiencia técnica y el del arte han alcanzado un *modus vivendi*. El artista puede retirarse a su mundo interior y dedicarse a los misterios de su oficio y a los sueños de su niñez, siempre que, como mínimo, esté a la altura de la idea que tiene el público sobre lo que es arte.

4. Estas nociones están muy teñidas por ciertas conjeturas psicológicas acerca del arte y los artistas, cuyo crecimiento hemos podido observar a lo largo de este libro. Existe la idea de autoexpresión, que se remonta a la época romántica (pág. 502); y la profunda impresión causada por los descubrimientos de Freud (pág. 592), por los que se imputó una vinculación muy próxima entre el arte y los desórdenes mentales, mucho más de lo que el propio Freud habría aceptado. Combinadas con la creencia cada vez más extendida de que el arte es la expresión de su tiempo, estas convicciones podrían conducir a la conclusión de que el artista tiene no sólo el derecho, sino hasta el deber de abandonar todo autocontrol. Si los arranques resultantes no son bonitos de contemplar, es porque nuestra época no es bonita en absoluto. Lo importante es hacer frente a estas crudas realidades para así, al enfrentarlas, poder establecer la severidad de nuestra enfermedad. La idea opuesta, de que solamente el arte es capaz de proporcionarnos un atisbo de perfección en este mundo tan imperfecto, se suele descartar por escapista. Los intereses generados por la psicología han impulsado tanto a los artistas como a su público a explorar regiones de la mente humana anteriormente consideradas repugnantes o tabúes. El deseo de evitar el estigma del escapismo ha obligado a muchos a fijar la mirada en espectáculos que generaciones anteriores habrían desechado.

5. Los cuatro factores enumerados hasta ahora han influido en la situación de la literatura y la música lo mismo que en la de la pintura y la escultura. Los cinco restantes quisiera considerarlos como más o menos propios de la práctica de las artes plásticas. Pues las artes plásticas difieren de todas las otras formas de creación en que son menos dependientes de los intermediarios. Los libros deben ser impresos y publicados, las obras de teatro y las composiciones musicales deben ser interpretadas; y esta necesidad de un instrumento pone un cierto freno a la experimentación extrema. Así, la pintura ha resultado ser de todas las artes la más apta para las innovaciones radicales. Uno no necesita usar pincel si

lo que le apetece es verter pintura, y si se es un neodadaísta también se puede enviar basura a una exposición y retar a los organizadores a que la rehúsen. Hagan lo que hagan, puede resultar divertido. Es cierto que últimamente el artista también necesita de un intermediario: el marchante que exhibe y promociona su obra. No hace falta decir que esto sigue siendo un problema; pero todas las influencias discutidas hasta ahora tienden a afectar al marchante todavía más que al crítico o al artista. Porque si hay alguien que deba tener un ojo puesto en el barómetro del cambio, vigilar las tendencias y estar atento a talentos en alza, éste es él. Si apuesta por el caballo ganador, no sólo hará una fortuna, sino que sus clientes le quedarán agradecidos. Los críticos conservadores de la generación precedente solían rezongar que esto del arte moderno era un montaje de los marchantes. Pero el objetivo de éstos siempre ha sido conseguir un beneficio. Ellos no son los dueños, sino los servidores del mercado. Quizá haya habido algún momento en que una opción correcta le haya dado a un marchante poder y prestigio para hacer y deshacer reputaciones durante un tiempo, pero los marchantes no son los causantes de los vientos de cambio; no más que los molinos de viento son los causantes del viento.

6. Tal vez ocurra de distinta manera con los profesores. La enseñanza del arte me parece el sexto elemento, y un elemento muy importante en la situación presente. La revolución educativa se hizo patente en primer lugar en la enseñanza del arte a los niños. A principios de siglo, los maestros de arte se dieron cuenta de que los niños podían dar mucho más de sí si se abandonaban los pesados y destructivos métodos tradicionales de enseñanza. Era la época en que, de todos modos, estos métodos ya levantaban sospechas a causa del éxito del impresionismo y de los experimentos del *art nouveau* (pág. 536). Los pioneros de este movimiento de liberación, principalmente Franz Cizek (1865-1946) en Viena, querían que el talento infantil se desarrollara en libertad hasta que los niños estuvieran formados como para apreciar las reglas artísticas. Los resultados que se obtuvieron fueron tan espectaculares que la originalidad y el encanto del trabajo infantil despertaron las envidias de artistas profesionales (pág. 573). Además, los psicólogos empezaron a valorar el placer puro que experimentan los niños cuando chapucean con pinturas o plastilina. Fue en el aula de arte donde el ideal de la autoexpresión empezó a ser apreciado por mucha gente. Actualmente usamos el término arte infantil como lo más natural, sin darnos cuenta de que contradice todas las nociones sobre arte de las generaciones precedentes. La mayoría del público está condicionada por esta educación, que ha inculcado una nueva tolerancia. Mucha gente ha experimentado la satisfacción que da la creatividad libre y practica la pintura como una forma de relajación. Este rápido incremento en el número de aficionados ha afectado al arte de muchas maneras. Pues aunque ha propiciado un interés que los artistas tienen que agradecer, muchos profesionales se sienten obligados a subrayar la diferencia entre la mani-

pulación de la pintura por parte de un artista y la propia de un *amateur*. La mística de la pincelada experimentada quizá tenga algo que ver con esto.

7. Ha llegado el momento oportuno de mencionar el séptimo factor, que también podría haber sido el primero: la expansión de la fotografía en cuanto que rival de la pintura. Y no es que la pintura del pasado tuviera como único objetivo la imitación de la realidad. Pero ya hemos visto (pág. 595) que el vínculo con la realidad proporcionaba algún tipo de anclaje, un reto que mantuvo ocupadas a las inteligencias más privilegiadas de entre los artistas durante siglos y que proporcionaba a los críticos, por lo menos, un criterio superficial. Es cierto que la fotografía se remonta a inicios del siglo XIX. En cada país hay varios millones de propietarios de cámaras fotográficas, y el número de fotografías en color producidas en cada período vacacional debe sumar miles de millones. Es probable que entre ellas haya algunas que hayan resultado tan bellas y tan evocativas como muchas pinturas de paisaje, y tan expresivas y memorables como muchos retratos pintados. Por tanto, no es de extrañar que la palabra fotográfico se haya convertido en maldita entre pintores y maestros de evaluación artística. La razón que a veces aducen para su rechazo puede parecer caprichosa e injusta, pero el argumento de que ahora el arte debe explorar alternativas a la representación de la naturaleza resulta plausible para mucha gente.

8. Y llegados a este punto no debemos olvidar, como octavo elemento en esta situación, que hay grandes parcelas del mundo donde los artistas tienen prohibido explorar alternativas. Las teorías del marxismo tal como se interpretaban en la antigua Unión Soviética tenían a todos los experimentos del arte del siglo XX por simples síntomas de la decadencia de la sociedad capitalista. En cambio, el síntoma de una sociedad comunista sana era un arte que celebraba las alegrías del trabajo productivo a través de cuadros con alegres conductores de tractores y fornidos mineros. Como es natural, este intento de controlar las artes desde el poder nos ha hecho conscientes a todos de las bendiciones de nuestra libertad. Pero también, desafortunadamente, atrajo a las artes a la escena política y las convirtió en un arma durante la guerra fría. El mecenazgo oficial de rebeldes extremistas en el bando occidental quizá no hubiera sido tan entusiasta de no ser por la oportunidad de hacer patente este contraste tan real entre una sociedad libre y una dictadura.

9. Y ahora llegamos al noveno elemento de esta nueva situación. No cabe duda de que hay una lección que extraer del contraste entre la monótona uniformidad de los países comunistas y la alegre variedad de una sociedad libre. Todo aquel que observe el panorama actual con simpatía y comprensión debe admitir que incluso el entusiasmo del público por la novedad, así como su sensibilidad por los caprichos de la moda, añaden sabor a nuestra existencia. Hay en

el arte y en el diseño una inventiva estimulante y una arriesgada alegría por las que la vieja generación bien puede envidiar a la joven. Quizá a veces caigamos en la tentación de menospreciar el último éxito en pintura abstracta tildándolo de atrayente diseño para cortinas, pero no debemos olvidar cuán regocijadores, ricos y variados son los tejidos para cortinas gracias al estímulo de estos experimentos abstractos. Es innegable que la nueva tolerancia, la disponibilidad de críticos y fabricantes a dar una oportunidad a nuevas ideas y a nuevas combinaciones de color ha enriquecido nuestro entorno, y que incluso el vertiginoso cambio de las modas contribuye a la diversión. Creo que es con este espíritu con el que mucha gente joven contempla lo que siente como el arte de su tiempo, sin preocuparse excesivamente por las elucubraciones interpretativas que suelen contener los catálogos de las exposiciones. Y así es como debe ser. Siempre que el placer sea genuino, podemos darnos por contentos si vamos soltando lastre.

Por otro lado, el peligro de este doblegarse ante la moda no necesita ser destacado. En él reside la amenaza a la libertad misma de que disfrutamos. Que, por cierto, no proviene de la policía, y esto es algo de lo que podemos estar agradecidos, sino de las presiones del conformismo, del temor a quedarse atrás, del temor de pasar por lerdos. Hace poco, un periódico recomendaba a sus lectores que tomaran nota de una exposición individual que se celebraba en aquel momento si querían «seguir en la carrera del arte». Tal carrera no existe, pero si la hubiera, debería recordarse al efecto la fábula de la liebre y la tortuga.

En realidad, es sorprendente hasta qué punto lo que Harold Rosenberg llamaba la tradición de lo nuevo (pág. 611) ha venido a darse por sentado en el arte contemporáneo. Cualquiera que lo cuestione es tildado de persona roma que se niega a admitir lo evidente. En cambio, hay que tener presente que esta idea de que los artistas deben estar en la vanguardia del progreso no es compartida en absoluto por todas las culturas. En muchas épocas y muchas partes del globo no se ha conocido nada de esta obsesión. El artesano que hizo aquella maravillosa alfombra de la página 145, ilustración 91, se sorprendería si le pidieran que inventara un nuevo diseño nunca visto con anterioridad. Lo único que él deseaba, sin duda, era tejer una buena alfombra. ¿No sería una bendición que esta actitud estuviera algo más extendida entre nosotros?

Es cierto que el mundo occidental está en deuda con la ambición de los artistas de superarse unos a otros. Sin esta ambición no hubiera habido ninguna historia del arte. Y sin embargo, es más necesario que nunca recordar que el arte difiere de la ciencia y la tecnología. Es verdad que a veces la historia del arte puede ir rastreando la solución de ciertos problemas artísticos, y este libro ha intentado hacer inteligible este proceso. Pero también ha tratado de mostrar que en arte no puede hablarse de progreso como tal, porque cualquier mejora en un aspecto suele ir seguida de una pérdida en otro (págs. 262 y 536-538). Esto es tan cierto para el momento presente como lo fue en el pasado. Es plausible, por ejemplo, que el aumento de tolerancia comporte además un bajón de nivel, y

que la búsqueda de nuevas emociones forzosamente ponga en peligro aquella paciencia que hacía que los amantes del arte de otros tiempos cortejaran las obras maestras hasta que éstas hubieran develado parte de su secreto. Por descontado que este respeto por el pasado tenía sus inconvenientes, si impedía apreciar a los artistas vivos. Pero nadie nos garantiza que nuestra actual capacidad de respuesta no nos lleve a descuidar a un genio auténtico que se halle actualmente entre nosotros, alguien que avance con ímpetu y firmeza sin importarle la moda ni la publicidad. Más aún, estar tan absortos en el presente podría aislarnos fácilmente de nuestra herencia si diéramos en considerar al arte del pasado como un mero telón de fondo sobre el que las nuevas conquistas adquieren significado. Paradójicamente, tanto los museos como los libros de arte pueden agravar este peligro, pues al juntar tallas totémicas, estatuas griegas, vidrieras de catedrales, rembrandts y jackson pollocks, fácilmente dan la impresión de que todo es Arte, con A mayúscula, aunque date de distintas épocas. La historia del arte sólo empieza a tener sentido cuando vemos qué no es arte, y también por qué pintores y escultores respondieron a situaciones distintas, instituciones y modas de modos muy diferentes. Por esta razón me he centrado en este capítulo en describir la situación, las costumbres y las creencias a que deben responder los artistas actuales. En cuanto al futuro, ¿quién puede predecirlo?

Otro cambio de marea

Puesto que en 1966 concluí el apartado precedente con una pregunta, ha prevalecido la opinión —en los editores y en mí— de que debería darse una respuesta, pues de nuevo el futuro se había convertido en pasado y en 1989 se estaba preparando otra edición de este libro. Evidentemente, la tradición de lo nuevo, que había mantenido una influencia tan firme sobre el arte del siglo XX, no se había debilitado aún a mediados de siglo. Pero por eso mismo se tenía la sensación de que el movimiento de vanguardia estaba tan generalmente aceptado y era tan respetable que, a estas alturas, ya había pasado a ser un sombrero viejo. Parecía que la hora de otro cambio de marea estuviera al caer. Esta expectativa cristalizó en la nueva consigna de la posmodernidad. Nadie afirma que éste sea un buen término. Después de todo, lo único que dice es que los seguidores de esta tendencia consideran la modernidad como algo del pasado.

Puesto que en el apartado precedente ya he citado las opiniones de respetados críticos para documentar el triunfo incuestionable del movimiento de vanguardia (pág. 611), quisiera citar aquí unos pasajes del editorial de diciembre de 1987 del periódico publicado por el Museo Nacional de Arte Moderno de París *(Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne,* director: Yves Michaud):

> Los síntomas de un período posmoderno no son difíciles de distinguir. Los cubos amenazantes de los modernos bloques de apartamentos suburbiales se han transformado en construcciones que quizá sigan siendo cubos, pero han sido cubiertos con ornamentos estilizados. El ascetismo puritano, o simplemente aburrido, de las diversas formas de pintura abstracta *(hard-edged* o *colour field,* o *post-painterly)* ha sido reemplazado por pinturas alegóricas o manieristas, frecuentemente figurativas... llenas de alusiones a la tradición y la mitología. En escultura, los objetos compuestos, de «alta tecnología» o burlones, han sustituido a las obras que se cuestionaban la autenticidad del material o la tridimensionalidad. Los artistas ya no se abstienen de narrar, discursear o moralizar... Al mismo tiempo, los administradores y burócratas del arte, la gente de los museos, los historiadores de arte y los críticos han perdido o abandonado su firme creencia en la historia de las formas que hasta hace muy poco identificaban con la pintura abstracta estadounidense. Se han abierto, para bien o para mal, a una diversidad a la que ya no le preocupan las vanguardias.

El 11 de octubre de 1988, John Russell Taylor escribía en *The Times:*

> Quince o veinte años atrás sabíamos con bastante claridad lo que queríamos decir con moderno y qué tipo de cosa, aunque fuera aproximadamente, podíamos esperar ver si acudíamos a una exposición que hacía publicidad de su adscripción a la vanguardia. Pero ahora, claro está, vivimos en un mundo pluralista en el que con frecuencia lo más avanzado, probablemente posmoderno, puede parecer lo más tradicional y retrógrado.

Sería fácil citar textos de otros críticos distinguidos que parecen el elogio fúnebre pronunciado ante la tumba abierta del arte moderno (o de vanguardia). Cierto, podemos rememorar la famosa ocurrencia de Mark Twain de que las noticias de su muerte eran muy exageradas, pero no se puede negar que las viejas certezas están muy resquebrajadas.

El lector que haya leído este libro con atención no se sorprenderá demasiado de este nuevo rumbo. Ya en el Prefacio mencioné que «Cada generación se rebela de algún modo contra los puntos de mira de sus padres; cada obra de arte expresa su mensaje a sus contemporáneos no sólo por lo que contiene, sino por lo que deja de contener» (págs. 8-9). Si esto era verdad, solamente podía significar que el triunfo de las vanguardias no podía durar siempre. La propia idea de progreso, de vanguardia, les parecería un tanto trivial y aburrida a los recién llegados a escena, y ¿quién sabe si este mismo libro no habrá contribuido también a este cambio de humor?

El término posmoderno fue introducido en la discusión en 1975 por Charles Jencks, un joven arquitecto cansado de la doctrina del funcionalismo, a la que se identificaba con la arquitectura moderna y que discutí y critiqué en las páginas 560-561. Allí dije que la doctrina «ha contribuido a que nos desembaracemos de muchas de las innecesarias baratijas con que las ideas del siglo XIX

401

James Stirling y
Michael Wilford
Entrada a la Galería
Clore, Tate Gallery,
Londres, 1982-1986.

acerca del arte llenaron de confusión y desorden nuestras ciudades» pero que, como todas las consignas, descansaba en una excesiva simplificación. Podemos admitir que la decoración puede ser trivial y carente de gusto, pero también puede proporcionarnos placer, un placer que los puritanos del movimiento de vanguardia querían negarle al público. Si ahora resulta que los ornamentos sorprenden a los críticos de más edad, mejor, pues, después de todo, lo sorprendente había sido aceptado por ellos como signo de originalidad. Se encuentra dentro del orden natural de las cosas que, al igual que en el caso del funcionalismo, la aplicación de formas juguetonas pueda ser sensible o frívola, dependiendo del talento del diseñador.

En cualquier caso, si el lector mira hacia atrás desde la ilustración 400 hasta la página 559, ilustración 364, no le resultará sorprendente que el proyecto de 1976 para un rascacielos de Nueva York de Philip Johnson (nacido en 1906) causara bastante revuelo, no sólo entre los críticos, sino incluso en la prensa diaria. En lugar de las cajas cuadradas con techos planos a que estábamos acostumbrados, el diseño retrocede al antiguo modelo de frontón, ligeramente reminiscente de la fachada de Leon Battista Alberti que se remonta a 1460 (pág. 249, ilustración 162). Esta provocadora desviación del funcionalismo puro atrajo a esos industriales que he mencionado en el apartado precedente que quieren demostrar que están al día (pág. 613); y por razones obvias, esto es igualmente aplicable a los directores de museos. La Galería Clore de James Stirling (1926-1992), que aloja la colección Turner de la Tate Gallery de Londres (ilustración 401), sirve de ejemplo. El arquitecto ha rechazado el aspecto austero y amenazador de edificios como la Bauhaus (pág. 560, ilustración 365) en favor de un estilo más ligero, con más colorido y más atrayente.

402

Stan Hunt
¿Por qué tienes que ser un inconformista como todo el mundo?, 1958.
Dibujo; *The New Yorker Magazine*, Inc.

En muchos museos, el aspecto exterior no ha sido lo único en cambiar; han cambiado también las obras exhibidas. Hace poco, todas las formas de arte del siglo XIX contra las que se había rebelado el movimiento de vanguardia estaban desterradas en los sótanos de los museos; en particular, el arte oficial de los Salones. En la página 504 me aventuré a sugerir que era improbable que esta actitud durara, y que llegaría el momento en que estas obras serían redescubiertas. Así y todo fue una sorpresa para la mayoría de nosotros cuando en París se inauguró recientemente un nuevo museo, el Museo de Orsay, alojado en una antigua estación modernista, en el que se exhiben cuadros académicos y modernos, unos al lado de otros, para que los visitantes puedan hacerse su propia idea y revisar viejos prejuicios. Muchos descubrieron con sorpresa que para un cuadro no es ningún desdoro ilustrar una anécdota o celebrar un suceso histórico; sencillamente, puede hacerse con mejor o peor fortuna.

Era de esperar que esta nueva tolerancia afectara el punto de vista de los artistas en activo. En 1966 acabé el apartado precedente con una viñeta que extraje de *The New Yorker Magazine* (ilustración 402). De algún modo, la pregunta que la irritada mujer le hace al pintor barbudo presagia el actual cambio de humor, y no es de extrañar. Ya hace algún tiempo que se ha hecho evidente que lo que llamé el triunfo de las vanguardias llevó a los inconformistas a una contradicción. Era comprensible que los jóvenes estudiantes de arte se sintieran provocados por los puntos de vista convencionales a hacer antiarte, pero tan pronto como el antiarte empezó a recibir apoyo oficial, se convirtió en Arte con A mayúscula, y entonces, ¿qué quedaba por desafiar?

Los arquitectos, ya lo hemos visto, todavía podían impresionar apartándose del funcionalismo; pero a diferencia de la arquitectura, lo que se denomina pintura moderna (o de vanguardia) nunca adoptó un principio único. Todo lo que tienen en común los movimientos y tendencias que se han distinguido en el siglo XX es su rechazo al estudio de las apariencias naturales. Y no es que todos los artistas de la época estuvieran dispuestos a romper con el pasado, pero la mayoría de críticos estaban convencidos de que solamente las desviaciones más radicales respecto a la tradición conducirían al progreso. Las citas de comentarios recientes sobre la situación actual con que he abierto este apartado indican

403

Lucian Freud
Dos plantas, 1977-1980.

Óleo sobre lienzo, 149,9 × 120 cm; Tate Gallery, Londres.

precisamente que este convencimiento ha ido perdiendo terreno. Un agradable efecto secundario de este incremento de tolerancia es que el acentuado contraste de las sociedades oriental y occidental, en cuanto a sus respectivas actitudes hacia el arte (pág. 616), se ha suavizado considerablemente. Hoy día existe una diversidad mucho mayor de opiniones críticas, lo que ofrece una oportunidad de reconocimiento a muchos más artistas. Algunos de ellos han vuelto al arte figurativo y (como reza una cita precedente) «ya no se abstienen de narrar, discursear o moralizar». También a esto se refería John Russell Taylor (pág. 619) cuando hablaba de «un mundo pluralista en el que con frecuencia lo más avanzado... puede parecer lo más tradicional...»

No todos los artistas actuales que disfrutan de este nuevo derecho a la diversidad aceptarían la etiqueta de posmodernos. Por esta razón he preferido hablar de «un cambio de humor» en lugar de un nuevo estilo. Siempre es engañoso pensar en los estilos como en los soldados de un desfile, pisándose los talones

404

Henri Cartier-Bresson
Aquila degli Abruzzi,
1952.

Fotografía.

unos a otros. Desde luego, es posible que los lectores o los escritores de libros de historia del arte prefieran un arreglo tan bien ordenado; pero actualmente existe un reconocimiento más amplio de que los artistas tienen derecho a elegir su propio camino. Así, ya no es tan cierto como lo era en 1966 que «Si alguien necesita un defensor hoy por hoy, es el artista que no se entrega a gestos rebeldes» (pág. 610). Un ejemplo notable es el pintor Lucian Freud (nacido en 1922), quien nunca rechazó el estudio de las formas naturales. Su cuadro *Dos plantas* (ilustración 403) puede recordarnos *Hierbas en un prado*, de Alberto Durero, realizado en 1503 (pág. 345, ilustración 221). En ambos casos el artista está absorto en la belleza de plantas comunes, pero mientras que la acuarela de Durero era un estudio para su uso particular, la gran pintura al óleo de Freud es una obra por derecho propio que ahora cuelga en la Tate Gallery de Londres.

También mencioné en el apartado anterior que para ciertos maestros de arte

la palabra fotográfico se había convertido en término peyorativo (pág. 616). Entretanto, el interés por la fotografía ha aumentado enormemente, y los coleccionistas compiten entre sí para obtener copias de las obras de los fotógrafos más importantes, del pasado y actuales. Desde luego, puede decirse que un fotógrafo como Henri Cartier-Bresson (nacido en 1908) disfruta de tanta estima como cualquier pintor vivo. Infinidad de turistas habrán tomado una foto de un pintoresco pueblecito italiano, pero es altamente improbable que ninguno de ellos haya logrado una imagen tan convincente como la que tomó Cartier-Bresson de Aquila degli Abruzzi (ilustración 404). Con su diminuta cámara en ristre, Cartier-Bresson experimentaba la excitación del cazador al acecho, el dedo sobre el disparador, esperando pacientemente el momento exacto del disparo. Pero también ha confesado sentir una «pasión por la geometría» que le hacía componer cuidadosamente cada escena con su objetivo. El resultado es que sentimos que estamos en la foto, que notamos el ir y venir de las mujeres que transportan panes por la empinada cuesta, y que al mismo tiempo nos cautiva la composición —de las barandillas y los escalones, la iglesia y las casas distantes—, la cual rivaliza en interés con muchos cuadros más artificiosos.

En años recientes, los artistas se han valido también del medio de la fotografía para crear efectos nuevos que anteriormente habían estado reservados a los pintores. Este es el caso de David Hockney (nacido en 1937), quien ha disfrutado usando su cámara para la creación de imágenes múltiples que nos recuerdan un poco cuadros cubistas como el de Picasso de 1912 titulado *Violín y uvas* (pág. 575, ilustración 374). El retrato que hizo de su madre (ilustración 405) es un mosaico de distintas tomas hechas desde ángulos ligeramente distintos que al mismo tiempo registran el movimiento de su cabeza. Cabría esperar que el resultado fuera un revoltijo incoherente, pero el retrato es francamente evocador. Después de todo, cuando miramos a una persona nuestros ojos no permanecen quietos durante

405

David Hockney
Mi madre, Bradford, Yorkshire, 4 de mayo de 1982, 1982.

Collage de fotografías con polaroid, 142,1 × 59,6 cm; propiedad del artista.

mucho rato, y la imagen mental que nos formamos cuando pensamos en ella es siempre una imagen compuesta. Esto es lo que de alguna manera Hockney ha captado en sus experimentos fotográficos.

Actualmente da la impresión de que esta conciliación entre fotógrafo y artista irá aumentando en importancia en los años venideros. Es bien cierto que hasta los pintores del siglo XIX usaron bastante la fotografía, pero ahora la práctica está reconocida y extendida como medio para lograr nuevos efectos.

Lo que estas tendencias recientes nos han vuelto a dejar en claro es que en arte, al igual que en vestimenta o decoración, hay vaivenes del gusto. Es innegable que muchos de los viejos maestros que admiramos, y hasta muchos estilos del pasado, fueron despreciados por críticos sensibles y bien preparados de generaciones anteriores. Así son las cosas. Ningún crítico ni historiador puede estar totalmente libre de prejuicios, pero creo que es erróneo sacar la conclusión de que los valores artísticos son completamente relativos. Bien es verdad que raramente nos detenemos a buscar los méritos objetivos de obras o estilos que no nos atraen a primera vista. Pero esto no demuestra que nuestras apreciaciones sean enteramente subjetivas. Sigo convencido de que somos capaces de reconocer la maestría en arte, y que este reconocimiento tiene poco que ver con nuestros gustos personales. A un lector de este libro puede gustarle Rafael y no gustarle Rubens, o a la inversa, pero el libro habría fracasado en su propósito si sus lectores no reconocieran también que ambos eran maestros muy destacados.

El pasado cambiante

Nuestro conocimiento de la historia es siempre incompleto. Siempre existen hechos por descubrir que pueden hacer variar nuestra imagen del pasado. *La historia del arte* que está en manos del lector siempre tuvo la intención de ser selectiva, pero como ya aseveré originariamente en mi nota sobre libros de arte, «incluso un simple libro como éste puede ser descrito como un relato basado en el trabajo de un enorme equipo de historiadores, vivos y muertos, que han ayudado a clarificar los límites de períodos, estilos y personalidades».

Por esto puede valer la pena preguntarse cuándo supimos de la existencia de las obras en las que he basado esta historia. Fue durante el Renacimiento cuando los amantes de la antigüedad empezaron a buscar sistemáticamente las reliquias del arte clásico. Los descubrimientos de *Laocoonte y sus hijos* (pág. 110, ilustración 69) en 1506, y de *Apolo de Belvedere* (pág. 104, ilustración 64) en la misma época, impresionaron profundamente a los artistas y a los aficionados al arte. En el siglo XVII se exploraron sistemáticamente por vez primera las catacumbas de los primitivos cristianos (pág. 129, ilustración 84), con el despertar del nuevo fervor religioso de la Contrarreforma. Luego siguió, en el siglo XVIII, el descubrimiento de Herculano (1719), Pompeya (1748) y las otras ciudades que habían sido sepulta-

das bajo las cenizas del Vesubio y que, a lo largo de los años, nos proporcionaron tantas buenas pinturas (págs. 112 y 113, ilustraciones 70 y 71). Aunque parezca extraño, hasta el siglo XVIII no empezó a apreciarse la belleza de las vasijas griegas, muchas de las cuales se encontraron en tumbas excavadas en suelo italiano (págs. 80 y 81, ilustraciones 48 y 49; pág. 95, ilustración 58).

La campaña de Napoleón en Egipto (1801) abrió el país a los arqueólogos, quienes lograron descifrar los jeroglíficos, lo que a su vez permitió que los eruditos comprendiesen gradualmente el significado y la función de aquellos monumentos que se convirtieron en objeto de afanosas búsquedas por parte de muchos países (págs. 56-57 y 64, ilustraciones 31 y 37). A principios del siglo XIX Grecia aún formaba parte del Imperio turco y no era de fácil acceso para los viajeros. Dentro del Partenón, en la Acrópolis, se había erigido una mezquita, y los relieves clásicos habían sido abandonados mucho tiempo atrás, cuando lord Elgin, el embajador británico en Constantinopla, obtuvo permiso para llevar algunas de las esculturas a Inglaterra (págs. 92 y 93, ilustraciones 56 y 57). Poco tiempo después, en 1820, la *Venus de Milo* (pág. 105, ilustración 65) fue hallada accidentalmente en la isla de Melos y llevada al Louvre, en París, donde adquirió fama al instante. A mediados de siglo, el diplomático y arqueólogo británico sir Austen Layard jugó papel preponderante en la exploración de las arenas de Mesopotamia (pág. 72, ilustración 45). En 1870, el aficionado alemán Heinrich Schliemann partió en busca de los lugares celebrados en los poemas homéricos, y descubrió las tumbas de Micenas (pág. 68, ilustración 41). Para entonces, los arqueólogos rechazaban que efectuasen las excavaciones personas no profesionales. Gobiernos y academias nacionales aparcelaron los emplazamientos y organizaron excavaciones sistemáticas, a menudo todavía según el principio de la propiedad del hallazgo para su descubridor. Fue entonces cuando los equipos alemanes empezaron a desenterrar las ruinas de Olimpia, en un lugar donde anteriormente solamente habían excavado los franceses de modo nada sistemático (pág. 86, ilustración 52), encontrando la famosa estatua de Hermes en 1875 (págs. 102 y 103, ilustraciones 62 y 63). Cuatro años después, otra misión alemana desenterró el altar de Pérgamo (pág. 109, ilustración 68) y lo llevó a Berlín; en 1892 los franceses empezaron a excavar la antigua Delfos (pág. 79 ilustración 47; págs. 88 y 89, ilustraciones 53 y 54), para lo cual tuvieron que trasladar un pueblo griego al completo.

La historia de los primeros descubrimientos de las pinturas rupestres prehistóricas a finales del siglo XIX es todavía más emocionante, porque cuando las de Altamira (pág. 41, ilustración 19) se dieron a conocer en 1880, únicamente una pequeña minoría de estudiosos estaban dispuestos a admitir que la historia del arte tenía que retroceder forzosamente muchos miles de años. Ni que decir tiene que nuestro conocimiento del arte de México y América del Sur (págs. 50 y 52, ilustraciones 27, 29 y 30), el norte de India (págs. 125 y 126, ilustraciones 80 y 81) y la antigua China (págs. 147 y 148, ilustraciones 93 y 94) se lo debemos a

hombres de gran empuje y conocimiento, al igual que los descubrimientos en 1905 de las tumbas vikingas de Oseberg (pág. 159, ilustración 101).

Entre los hallazgos efectuados en Oriente Medio que se muestran en este libro me gustaría mencionar el monumento a una victoria (pág. 71, ilustración 44), encontrado por los franceses en Persia hacia 1900, los retratos helenísticos hallados en Egipto (pág. 124, ilustración 79), los descubrimientos en Tell-el-Amarna hechos por equipos ingleses y alemanes (págs. 66 y 67, ilustraciones 39 y 40) y, por supuesto, el sensacional hallazgo de la tumba de Tutankamón, efectuado por lord Carnarvon y Howard Carter en 1922 (pág. 69, ilustración 42). Los antiguos cementerios sumerios de Ur (pág. 70, ilustración 43) fueron explorados por Leonard Woolley a partir de 1926. Los descubrimientos más recientes que pude incluir al escribir este libro fueron los murales de la sinagoga de Dura-Europos, desenterrados en 1932-1933 (pág. 127, ilustración 82), las cuevas de Lascaux, halladas por accidente en 1940 (págs. 41 y 42, ilustraciones 20 y 21), y por lo menos una de las fenomenales cabezas de bronce de Nigeria (pág. 45, ilustración 23), en donde otros ejemplares han salido a la luz desde entonces.

Aun cuando es incompleta, esta lista contiene una omisión deliberada: los hallazgos de sir Arthur Evans hacia 1900 en la isla de Creta. Tal vez algún lector atento haya notado que estos grandes descubrimientos han sido mencionados en mi texto (pág. 68), pero que por una vez me he saltado mi principio de ilustrar aquello de lo que hablo. Los que han estado en Creta quizá se hayan extrañado de este aparente lapsus, porque seguramente quedaron impresionados por el palacio de Cnosos y los grandes murales que adornan sus paredes. A mí también me impresionaron, pero dudaba de incluirlos en el libro porque no podía dejar de preguntarme hasta qué punto lo que nosotros vemos es lo que los antiguos cretenses vieron. Sin ánimo de culpar a su descubridor, quien, con la intención de evocar los perdidos esplendores del palacio, pidió al pintor suizo Émile Gilliéron y a su hijo que reconstruyeran los murales a partir de los fragmentos encontrados. Desde luego, estas pinturas son mucho más agradables para la mayoría de los visitantes en su forma presente que si se hubieran dejado en el estado en que fueron halladas, pero persiste una duda hostigante.

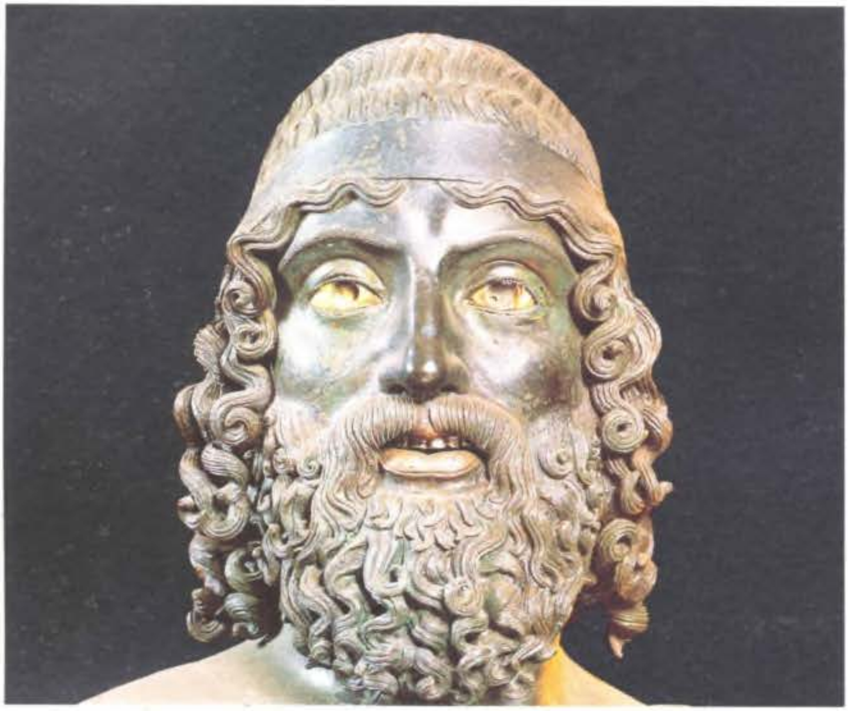
De ahí que fuera particularmente bien recibido el hallazgo de unos murales similares, pero mucho mejor conservados, efectuado por el arqueólogo griego Spyros Marinatos en las ruinas de la isla de Santorini (antigua Tera). La figura de un pescador (ilustración 406) encaja bien con la impresión que me produjeron los hallazgos anteriores, cuando mencioné su estilo libre y elegante, mucho menos rígido que el del arte egipcio. Es obvio que estos artistas estaban menos atados por convenciones religiosas, y aunque no se anticiparon a las exploraciones sistemáticas, por parte de los griegos, de la representación del escorzo, y menos aún de la de la luz y la sombra, sus gratas creaciones no podían ser omitidas de la historia del arte.

Al hablar del gran período de descubrimientos de la antigua Grecia, estaba deseoso de recordar al lector que nuestra imagen del arte griego está hasta cierto

406

Pescador, h. 1500 a.C.

Pintura mural en la isla griega de Santorini (antigua Tera); Museo Arqueológico Nacional, Atenas.



407

Detalle de la ilustración 409.

408, 409

Héroes o atletas, siglo V a.C.

Estatuas halladas en las aguas de la costa sur de Italia; bronce, ambas 197 cm de altura; Museo Arqueológico, Reggio di Calabria.

punto distorsionada, porque para nuestro conocimiento de las famosas estatuas en bronce de maestros como Mirón dependemos, forzosamente, de copias posteriores hechas en mármol para coleccionistas romanos (pág. 91, ilustración 55). Esta es la razón de que eligiera el *Auriga de Delfos* con sus ojos hundidos (págs. 88 y 89, ilustraciones 53 y 54), en lugar de obras más famosas, para contrarrestar cualquier impresión por parte del lector de que pudiera haber algo de blandura en la belleza de la estatuaria griega. Mientras tanto, en agosto de 1972, un par de figuras que datan sin duda del siglo V a.C. fueron pescadas mar adentro cerca del pueblo de Riace, no lejos del extremo sur de Italia, y ellas pueden ayudarme a dejar esto en claro acaso con más fuerza (ilustraciones 408 y 409). Los bronces de tamaño natural de dos héroes o atletas debieron ser transportados desde Grecia en un barco romano, y probablemente arrojados al mar durante una tormenta. Los arqueólogos todavía no se han pronunciado definitivamente sobre su fecha o su lugar de origen, pero su aspecto es suficiente para convencernos de su calidad artística y su impresionante vigor. No hay posibilidad alguna de equivocarse respecto a la maestría del modelado de estos cuerpos musculosos y estas viriles cabezas barbudas. El cuidado con que el artista trabajó los ojos, los labios y hasta los dientes con otros materiales (ilustración 407) podría resultar chocante para los amantes del arte griego, que siempre buscaban lo que dio en llamarse el ideal, pero como todas las grandes obras de arte, estos nuevos hallazgos refutan los dogmas de los críticos

(págs. 35-36) y demuestran triunfalmente que cuanto más generalizamos sobre arte, más probabilidades tenemos de equivocarnos.

Existe una brecha en nuestro conocimiento que todo amante del arte griego siente profundamente. No conocemos las obras de sus grandes pintores, mencionadas por los autores antiguos con tanto entusiasmo. El renombre de Apeles, que vivió en la época de Alejandro Magno, por ejemplo, es proverbial, pero no contamos con trabajo alguno de su mano. Anteriormente, todo lo que sabíamos sobre pintura griega era su reflejo en la cerámica (pág. 76, ilustración 46; págs. 80 y 81, ilustraciones 48 y 49; págs. 95 y 97, ilustración 58 y pie) y las copias o variantes halladas en territorio romano o egipcio (págs. 112 y 114, ilustraciones 70 y 72; pág. 124, ilustración 79). Esta situación ha cambiado ahora drásticamente gracias al descubrimiento de un sepulcro real en Vergina, al norte de Grecia, en lo que en un tiempo fue Macedonia, la patria de Alejandro Magno. De hecho, todo indica que el cuerpo hallado en la cámara principal es el del padre de Alejandro, el rey Filipo II, asesinado en 336 a.C. Los preciosos descubrimientos efectuados por el profesor Manolis Andronikos en la década de los 70 incluyen no sólo mobiliario, joyas, e incluso telas, sino también murales hechos, ello es evidente, por auténticos maestros. Uno de estos murales, en la pared exterior de una cámara lateral más pequeña, representa el antiguo mito del rapto de Perséfone (o Proserpina, como la llamaban los romanos). Según el mito, Plutón, soberano de los Infiernos, durante una de sus escasas visitas al mundo exterior vio a una doncella recogiendo primaverales flores con sus compañeras. La deseó, la tomó y se la llevó al mundo inferior, donde ella reinó como esposa suya, aunque se le permitía volver junto a su desolada madre Deméter (o Ceres) durante los meses de primavera y verano. Este tema, que resulta obviamente adecuado para la ornamentación de una tumba, es el asunto de la pintura mural cuya sección central se muestra en la ilustración 410. La totalidad de la misma ha sido descrita por el profesor Andronikos en una conferencia sobre *Las tumbas reales de Vergina,* que pronunció en la Academia Británica en noviembre de 1979:

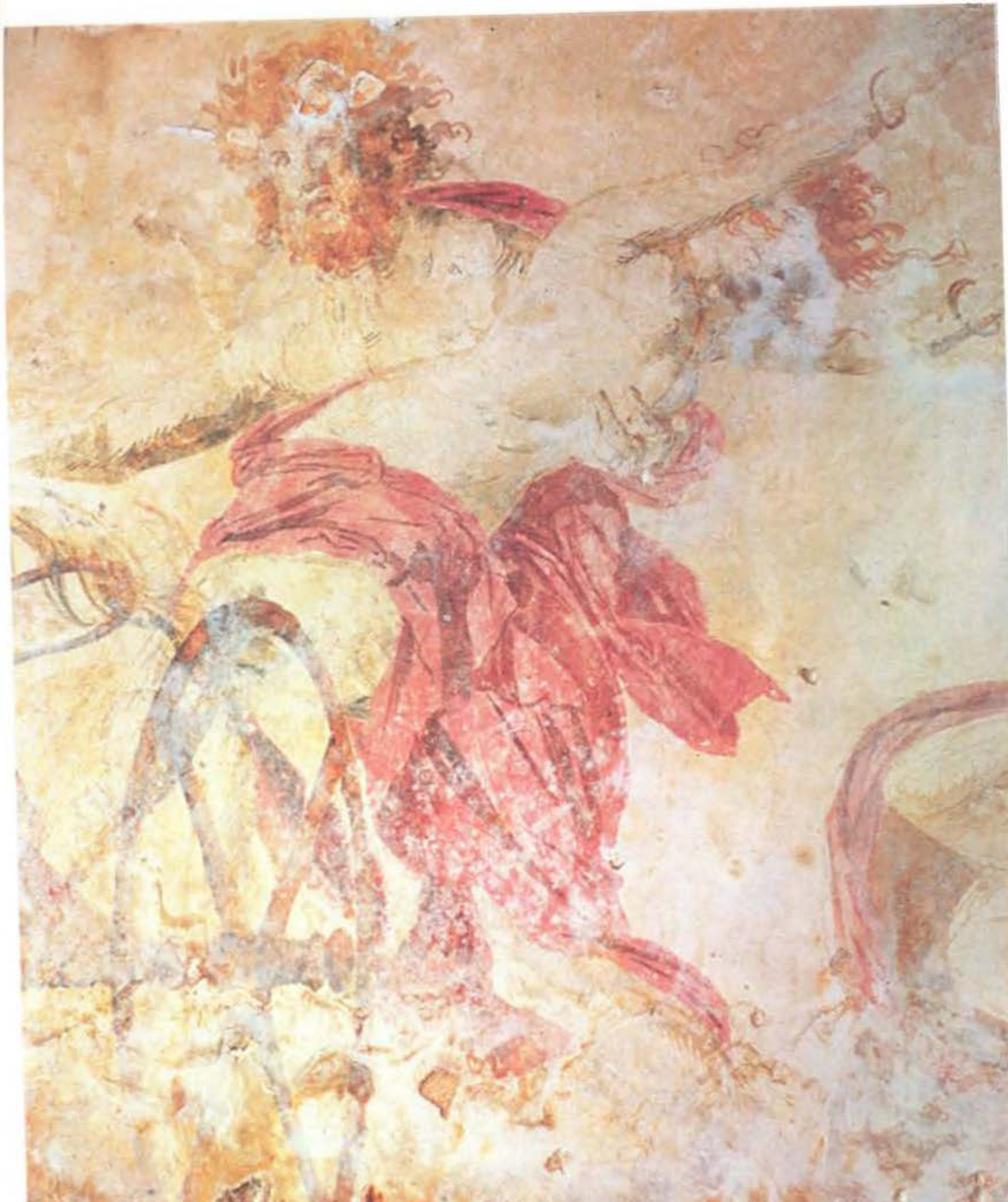
410

El rapto de Perséfone, h. 366 a.C.

Sección central de una pintura mural en las tumbas reales de Vergina, norte de Grecia.

> La composición se desarrolla en una superficie de 3,5 metros de longitud por 1,01 metros de altura, con una libertad excepcional, con audacia y con soltura de diseño. En la esquina superior izquierda se discierne algo parecido a un relámpago (el rayo de Zeus): Hermes corre frente al carruaje con su caduceo en la mano. El carruaje, que es halado por cuatro corceles blancos, es rojo; Plutón, que sostiene el cetro y las riendas en su mano derecha, ha cogido a Perséfone por la cintura con la izquierda. Ella, en su desesperación, extiende los brazos y echa el cuerpo hacia atrás. El dios tiene el pie derecho sobre el carruaje, mientras que la planta del izquierdo aún toca el suelo, donde se pueden ver las flores que Perséfone y su amiga Kiana estaban recogiendo... Detrás del carruaje aparece representada Kiana, de rodillas, aterrorizada.

Tal vez, en un principio, el detalle que reproducimos aquí no resulte fácil de descifrar, excepto por la cabeza bellamente pintada de Plutón, el escorzo de la

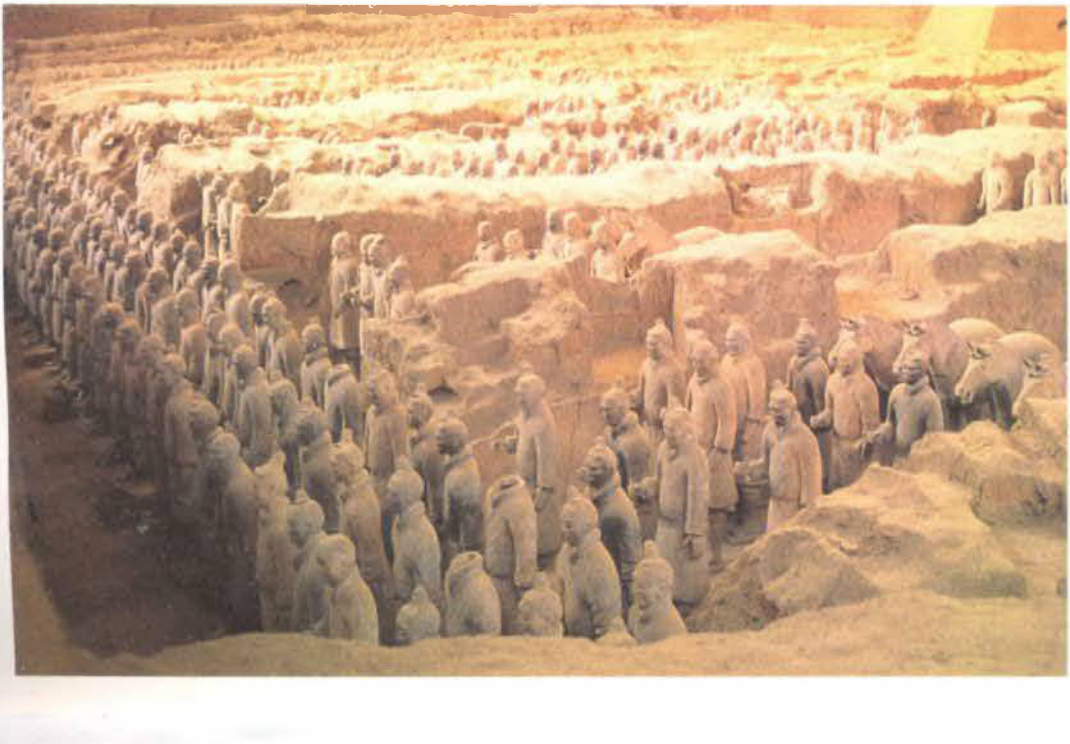


rueda de su carruaje y los ropajes ondulantes del vestido de su víctima; pero al poco rato vemos también el cuerpo semidesnudo de Perséfone asido por la mano izquierda de Plutón, con sus brazos extendidos en gesto de desesperación. El grupo nos da cuando menos un vislumbre del poderío y la pasión de los que eran capaces estos maestros del siglo IV a.C.

Y en tanto nos enterábamos de la existencia de la tumba del poderoso rey de Macedonia, que fue quien en realidad sentó las bases, mediante su política, del vasto imperio de su hijo Alejandro Magno, unos arqueólogos en el norte de China, cerca de la ciudad de Sian (Hsian) hicieron un descubrimiento sumamente inquietante junto a la tumba de un mandatario aún más poderoso: el primer emperador de China, cuyo nombre se deletrea a veces Shi Huang-ti pero a quien los chinos prefieren llamar actualmente Qin Shi Huangdi. Este imbatible jefe guerrero, que reinó desde 221 hasta 210 a.C. (unos cien años después de Alejandro Magno), es conocido por los historiadores como el hombre que unió China por vez primera y construyó la Gran Muralla para proteger sus dominios de las incursiones de los nómadas de Occidente. Decimos que «él» la construyó, pero en realidad deberíamos decir que hizo que sus súbditos erigieran esa enorme línea de fortificaciones; el comentario es relevante porque los nuevos hallazgos muestran que, por lo visto, aún tenía suficientes manos extras para trabajar

411

Parte del ejército de terracota del emperador Qin Shi Huangdi, h. 210 a.C. Hallado cerca de la ciudad de Hsian, norte de China.

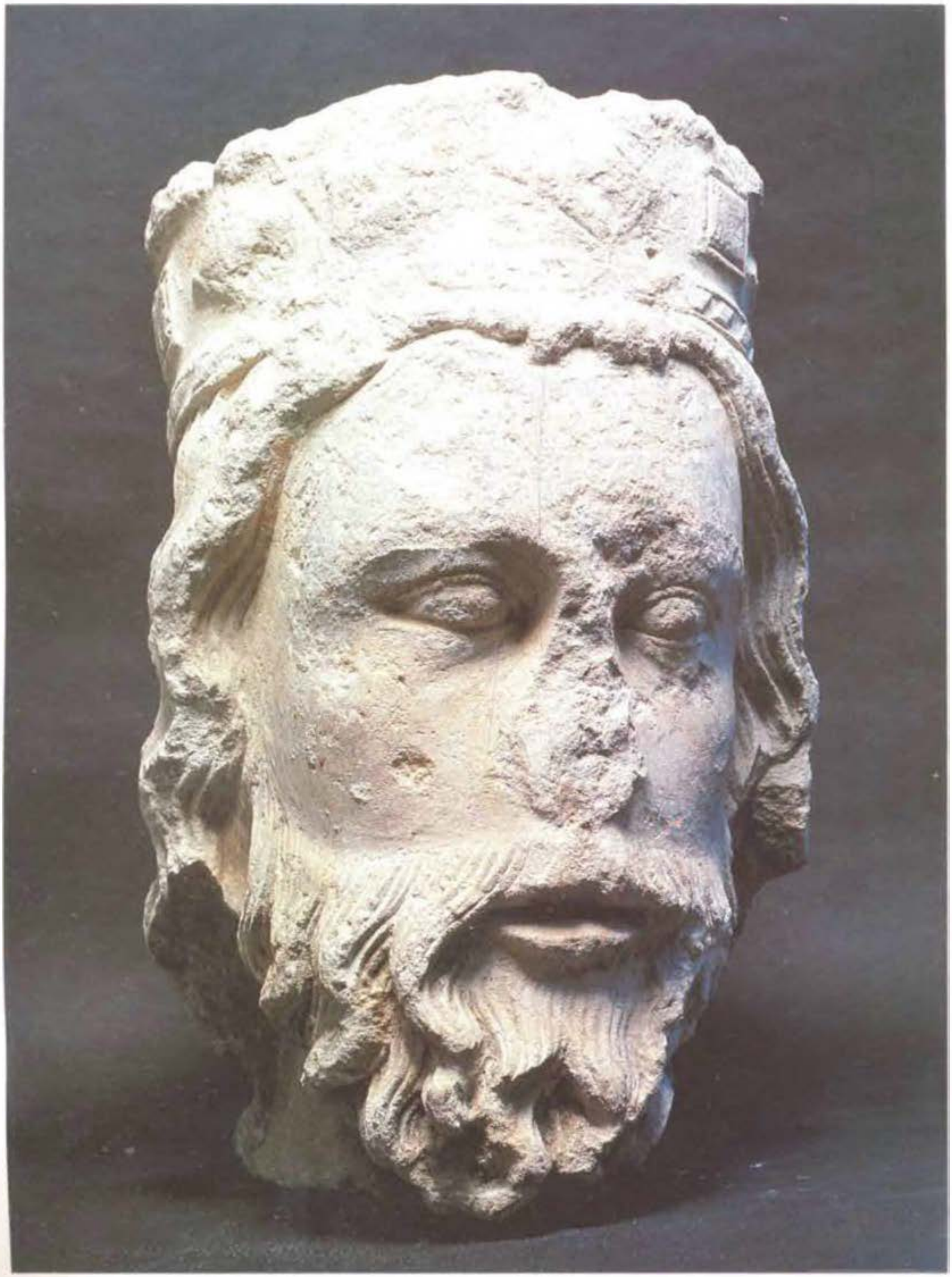


412

Cabeza de uno de los soldados del ejército de terracota, h. 210 a.C.

en una empresa aún más extraordinaria: la creación de lo que ha dado en llamarse su ejército de terracota, hilera tras hilera de soldados de arcilla cocida a tamaño natural, dispuestos alrededor de su tumba, que todavía no ha sido abierta (ilustración 411).

Al escribir sobre las pirámides egipcias (págs. 56-57, ilustración 31) en este volumen, le recordé al lector lo enormemente gravosas que estas sepulturas debieron ser para la población, y le hablé de las creencias religiosas que debieron inspirar aquellas increíbles empresas. Expliqué que una de las palabras egipcias para escultor era «El-que-mantiene-vivo», y que la estatuaria de las tumbas quizá fuera sustituto de los sirvientes y esclavos que en un tiempo eran sacrificados para acompañar a sus poderosos amos a la tierra de los muertos. Mencioné incluso, al tratar de las tumbas chinas del periodo Han (el que siguió al mandato de Qin Shi Huangdi), que allí las costumbres funerarias eran hasta cierto punto reminiscentes de las de los egipcios; pero nadie habría imaginado que un solo hombre pudiera ordenar a sus artesanos la construcción de un ejército de unos 7.000 hombres con sus caballos, armas, uniformes y jaeces. Ni tampoco podía nadie sospechar que el vívido retrato que admirábamos de la cabeza de un Lohan (pág. [illegible], ilustración 96) fuera practicado ya 1.200 años antes y a esta escala asombrosa. Al igual que las recién descubiertas estatuas griegas, estas imágenes de soldados [illegible]



para que parecieran más naturales, pudiendo aún encontrarse restos de policromía (ilustración 412). Pero toda esta destreza no iba dirigida a suscitar nuestra admiración, la de nosotros, simples mortales. Su propósito era servir los designios del autonombrado superhombre que no podía resistir la idea de que había un enemigo cuyo poder no podría quebrar: la muerte.

Ocurre que el último descubrimiento que deseo presentar también está relacionado con esa creencia universal en el poder de las imágenes a que hice alusión en el primer capítulo, titulado Extraños comienzos. Me refiero al odio irracional que las imágenes pueden llegar a provocar si se les adjudica la incorporación de fuerzas hostiles. Gran parte de la estatuaria de la catedral de Notre-Dame de París (págs. 186 y 189, ilustraciones 122 y 125) cayó víctima de este tipo de odio durante la Revolución francesa (pág. 485). Si miramos la foto de la fachada de la catedral (ilustración 125), podremos discernir la fila horizontal de figuras sobre los tres pórticos. Éstas representaban a reyes del Antiguo Testamento y, por consiguiente, las cabezas llevaban coronas. Pues bien, posteriormente se creyó que representaban a los reyes de Francia, de modo que se hicieron merecedoras de las iras de los revolucionarios, quienes las decapitaron como a Luis XVI. Lo que vemos hoy día en el edificio es el trabajo del restaurador del siglo XIX Viollet-le-Duc, que dedicó su vida y sus energías a devolver a los edificios medievales de Francia su forma prístina, por motivos que no difieren de los de sir Arthur Evans, quien hizo restaurar los estropeados murales de Cnosos.

413

Cabeza de un rey del Antiguo Testamento, h. 1230.
Fragmento original procedente de la fachada de Notre-Dame de París (ilustración 125); piedra, 65 cm de altura; Museo de Cluny, París.

Evidentemente, la pérdida de estas estatuas hechas para la catedral de París alrededor de 1230 fue, y sigue siendo, una seria brecha en nuestro conocimiento, de modo que los historiadores de arte tuvieron razones para alegrarse cuando en abril de 1977, durante unas excavaciones destinadas a asentar los cimientos de un banco en el centro de París, los obreros encontraron una pila enterrada de no menos de 364 fragmentos que habían sido arrojados allí tras su destrucción en el siglo XVIII (ilustración 413). Pese a estar desgraciadamente estropeadas, estas figuras siguen mereciendo ser estudiadas y contempladas, pues todavía mantienen rastros de la destreza con que fueron hechas y de su aire de dignidad y reposo, que recuerda la estatuaria anterior de Chartres (pág. 191, ilustración 127), así como la de la catedral de Estrasburgo, aproximadamente contemporánea (pág. 193, ilustración 129). Aunque parezca extraño, su destrucción ha servido para conservar un rasgo que ya hemos comentado en otros dos casos: también en ellas se han hallado rastros de policromía y dorados que, seguramente, no habrían sobrevivido a una más larga exposición a la luz. Desde luego, es muy probable que otros monumentos de escultura del medievo, así como mucha arquitectura de la misma época (pág. 188, ilustración 124), estuvieran policromados, y que al igual que nuestras ideas sobre la escultura griega, las que hacen referencia al aspecto de las obras medievales bien podrían estar necesitadas de algunos ajustes. Pero ¿acaso no es esta constante necesidad de revisión uno de los elementos que hace tan emocionante el estudio del pasado?

NOTA SOBRE LIBROS DE ARTE

Convertí en norma mi intención de no impacientar al lector mencionando repetidamente en el cuerpo principal del texto las muchas cosas que la falta de espacio me impedía incluir o tratar. Ahora debo romper esta norma y afirmar con énfasis, y con pesar, que me resulta imposible mostar mi reconocimiento a todas las autoridades en la materia con las que estoy en deuda. Nuestras ideas sobre el pasado son el resultado de un inmenso esfuerzo de cooperación, e incluso un simple libro como éste puede ser descrito como el resultado del trabajo de un enorme equipo de historiadores, vivos o muertos, que contribuyeron a clarificar los límites de épocas, estilos y personalidades. ¡Y cuántos hechos, planteamientos y opiniones puede uno haber tomado de otros sin saberlo! Por casualidad, recuerdo que debo mis comentarios sobre las raíces religiosas de los juegos griegos (pág. 89) a una emisión radiofónica realizada por Gilbert Murray durante los juegos olímpicos que se celebraron en Londres en 1948; en cambio, sólo tras releer el libro de D. F. Tovey, *The Integrity of Music* (Londres: Oxford U. P., 1941), me percaté de que había usado muchas de sus ideas en mi Introducción.

Pero ya que no tengo ninguna esperanza de poder relacionar todos los escritos que puedo haber leído o consultado, en el Prefacio sí expresé la de que este volumen preparara a los neófitos para consultar libros más especializados. Por tanto, todavía me queda por señalar el camino hacia estos libros. Tengo que añadir, sin embargo, que la situación ha cambiado radicalmente desde que *La historia del arte* se publicó por vez primera. El número de títulos ha aumentado mucho, y con él la necesidad de ser selectivo.

Puede resultar útil empezar con algunas divisiones elementales para distinguir las muchas clases de libros de arte que se amontonan en las estanterías de bibliotecas y librerías. Hay libros para leer, libros de consulta y libros para ojear. En el primer grupo incluyo los libros que nos gusta leer por sus autores. Son trabajos que no envejecen porque, aunque los puntos de vista y las interpretaciones que encierran ya estén superados, siguen siendo valiosos como testimonios de su época y exponentes de una personalidad. A los que quieran profundizar en el conocimiento del mundo del arte en general, sin querer especializarse en ningún campo en particular, yo les recomendaría que empezaran por los libros para leer. Entre éstos, yo elegiría las fuentes del pasado, libros escritos por artistas o escritores en contacto directo con las cosas que describen. No todos ellos son de lectura fácil, pero cualquier esfuerzo que hagamos para familiarizarnos con un mundo de ideas tan distinto del nuestro será ricamente recompensado con una comprensión del pasado más íntima y más profunda.

Se ha decidido dividir estas notas en cinco secciones. Los libros relacionados con épocas o artistas en concreto están en la quinta sección, en la Bibliografía por capítulos (págs. 646-654). Los que tratan de temas más generales se encuentran bajo los distintos subtítulos de las cuatro primeras secciones. Al citar títulos me he guiado por consideraciones puramente prácticas, sin ninguna pretensión de coherencia. No es necesario decir que hay otros buenos libros no incluidos en estas listas, y que su omisión nada tiene que ver con su calidad.

Un asterisco (*) indica que el libro puede ser hallado en forma de libro de bolsillo.

Fuentes primarias

ANTOLOGÍAS

Para los que quieran profundizar en el pasado y leer textos escritos por los contemporáneos de los artistas que se citan en este libro, hay varias antologías excelentes que pueden servir como introducción óptima a este campo de estudio. Elizabeth Holt recopiló una nutrida selección de escritos de este tipo, proporcionándonos también las traducciones al inglés. Su obra en tres tomos *A Documentary History of Art* (nueva edición, Princeton U.P., 1981-1988*) comprende desde el medievo hasta el impresionismo. La misma autora ha recogido asimismo una gran cantidad de textos de periódicos y otras fuentes para documentar el papel emergente de exposiciones y el trabajo de los críticos del siglo XIX en otra obra dividida en tres tomos: *The Expanding World of Art 1874-1902.* El primer tomo se titula *Universal Exhibitions and State-Sponsored Fine Arts Exhibitions* (New Haven y Londres: Yale U.P., 1988*). Más especializada es la colección en dos tomos sobre fuentes y documentos publicada por Labor bajo el título *Historia general del arte* (versión española de Francisco Payarols, Barcelona: 1972 reimpresa en cuatro tomos en Madrid: Alianza Editorial, 1986 y 1990-1991). Trata de antologías, ordenadas por épocas y países e incluso estilos, con material escogido de entre una amplia variedad de fuentes —como por ejemplo descripciones y críticas contemporáneas, documentos legales y cartas— que son explicadas y anotadas por cada uno de los recopiladores. Los tomos incluyen *El arte griego; El arte romano; El arte paleocristiano y el bizantino; El arte medieval; El arte gótico; El protorrenacimiento en Italia; El alto Renacimiento; El Renacimiento en el norte; El barroco en Italia y Alemania; El barroco en Flandes, Holanda y España; El neoclasicismo y el romanticismo; Realismo e impresionismo.* En *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (Londres: Macmillan, 1970), D. S. Chambers nos proporciona una antología de fuentes del Renacimiento traducidas al inglés. Una selección más amplia es *El arte visto por los artistas: selección de textos de los siglos XIV a XX,* recopilada por Robert Goldwater y Marco Treves, y adaptada al castellano por Rafael y Jorge Benet (Barcelona: Seix Barral, 1953).

Para el período moderno son útiles los siguientes repertorios documentales: *Nineteenth-Century Theories of Art,* comp. Joshua C. Taylor (Berkeley: California U.P., 1987); *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas,* comp. Herschel B. Chipp, con la colaboración de Peter Selz y Joshua C. Taylor, y traducido al castellano por Julio Rodríguez Puértolas (Madrid: Akal, 1995); y *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas,* comp. Charles Harrison y Paul Wood (Oxford: Blackwell, 1992*).

EDICIONES MONOGRÁFICAS

La siguiente es una selección de fuentes básicas.

De Architectura. Los diez libros de arquitectura, un tratado inmensamente influyente escrito por un arquitecto de la época de Augusto; se lo puede encontrar en versión española de José Luis Oliver Domingo (Madrid: Alianza Editorial, 1995). Del mundo clásico véase también *Textos de historia del arte,* de Plinio el Viejo, comp. María Esperanza Torrego (Madrid: Visor, 1987). Es una selección de textos extraídos de *Historia natural,* de Plinio, que se puede encontrar traducida al castellano y anotada por Antonio Fontán, Ana María Moure Casas y otros (Madrid: Gredos, 1995). Se trata de nuestra más importante fuente de información sobre pintura y escultura griegas y romanas, recopilada a partir de textos más antiguos por el famoso erudito que pereció en la destrucción de Pompeya (pág. 113). *Descripción de Grecia* de Pausanias, ha sido traducida del griego al castellano por Antonio Tovar (tres tomos, Barcelona: Orbis, 1986), y está disponible en edición de bolsillo con el título de *Guide to Greece,* comp. Peter Levi (dos tomos, Harmondsworth: Penguin, 1971*). También existe en español, en la col. «Biblioteca de Iniciación al Humanismo» de Ed. Aguilar, 1964, una edición de Pausanias, *Ática y Laconia: descripción de Grecia,* con introducción, traducción del griego y notas de A. Díaz Tejera. El modo más sencillo de acceder a los antiguos escritos chinos sobre arte es a través de uno de los tomos de la colección «Wisdom of the East», titulado *The Spirit of the Brush,* traducido al inglés por Shio Sakanishi (Londres: John Murray, 1939). El documento más importante sobre el concepto de los constructores de las grandes catedrales medievales (págs. 185-188) es la narración que hace el abad Suger sobre la construcción de la primera gran iglesia gótica, que existe en una edición modélica, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures,* traducida al inglés, dirigida y anotada por Erwin Panofsky (Princeton U.P., 1946; edición revisada en 1979*). *The Various Arts,* de Teófilo, ha sido traducido y dirigido por C. R. Dodwell (Londres: Nelson, 1961; 2ª edición, Oxford U.P., 1986*). Los interesados en las técnicas y la formación de los pintores de finales del medievo tienen a su disposición *El libro del arte,* de Cennino Cennini (Madrid: Akal, 1976). Los influjos mate-

máticos y clásicos de la primera generación del Renacimiento quedan ejemplificados en la obra de Leon Battista Alberti *Sobre la pintura* (Valencia: Fernando Torres, 1976). La edición de reconocida autoridad sobre los principales escritos de Leonardo es original de J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (Oxford U.P., 1939; reimpreso con nuevas ilustraciones, Londres: Phaidon, 1970*). Cualquiera que desee estudiar exhaustivamente los escritos de Leonardo tiene que consultar también los dos tomos de Carlo Pedretti, *Commentary a Richter* (Oxford: Phaidon, 1977). *Tratado de pintura*, de Leonardo, traducido al castellano y editado por Ángel González García (Torrejón de Ardoz: 2ª edición, Akal, 1993), está basado en una importante colección de notas del maestro hechas en el siglo XVI, algunas de las cuales ya no existen en el original. *Leonardo on Painting*, comp. Martin Kemp (New Haven y Londres: Yale U.P., 1989*), es una antología extremadamente útil. Las cartas de Miguel Ángel (pág. 315) fueron traducidas y publicadas en edición completa por E. H. Ramsden (dos tomos, Londres: Peter Owen, 1964). *Lettere e rime* es un libro en el que se recogen poemas y cartas de Miguel Ángel, seleccionados y comentados por María Luisa Gengaro (Milán: Antonio Vallardi, 1933). Asimismo, es posible leer sus poemas en *Rime*, con la introducción de Giovanni Testori, y con la cronología, premisa y notas de Ettore Barelli (Milán: 4ª edición, Rizzoli, 1990). Para consultar una biografía de Miguel Ángel escrita por un contemporáneo suyo, véase la de Ascanio Condivi, *La apasionada vida de Miguel Ángel escrita por su discípulo Ascanio Condivi*, que incluye un estudio analítico de la obra del maestro realizado por Cardona Castro y Francisco Luis, según los trabajos del «Nuovo Circolo Michelangiolesco» (Madrid: Editora de los Amigos del Círculo del Bibliófilo, 1981).

The Writings of Albrecht Dürer (pág. 342) fueron traducidos al inglés y compilados por W. M. Conway, con una introducción de Alfred Werner (Londres: Peter Owen, 1958); existe también una edición de *The Painter's Manual*, de Durero, por W. L. Strauss (Nueva York: Abaris, 1977).

Con mucho, el libro de consulta más importante en lo referente al arte del Renacimiento en Italia es *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, de Giorgio Vasari, traducido y anotado por Julio E. Payró (Barcelona: Éxito, 1960). Penguin publicó una útil selección en dos tomos por George Bull (Harmondsworth, 1987*). El texto original, publicado por vez primera en 1550, fue revisado y ampliado en 1568. Se puede leer por gusto como una colección de anécdotas e historias cortas, algunas de las cuales tal vez hasta sean verdad. Su lectura todavía será más provechosa y placentera si lo tomamos como un interesante documento de la época del manierismo, cuando los artistas se hicieron conscientes, incluso en demasía, de los grandes logros del pasado y de cómo éstos pesaban sobre ellos (pág. 361 y ss.). Otro libro fascinante de esta inquieta época es la autobiografía de Benvenuto Cellini (pág. 363), existente en una edición castellana titulada *La vida: la vida de Benvenuto, hijo del maestro Giovanni Cellini, florentino, escrita por él mismo en Florencia* (introducción, traducción y notas de Miguel Barceló Perelló, Barcelona: Planeta, 1984). *Vita di Filippo Brunelleschi*, de Antonio Manetti, ha sido dirigida por Carlachiara Perrone (Roma: Salerno, 1992). Y se halla en castellano *Bernini* (Bilbao: Xarait, 1965). Las vidas de otros artistas del siglo XVII han sido recogidas por Carel van Mander, *Dutch and Flemish Painters*, traducida al inglés y editada por Constant van de Wall (Nueva York: McFarlane, 1936; reimpresa en Nueva York: Arno, 1969); y en *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, libro traducido al inglés por Nina Mallory (Cambridge U. P., 1987). Las cartas de Pedro Pablo Rubens (pág. 397) fueron traducidas y preparadas para su publicación por Ruth Saunders Magurn (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1955; nueva edición, Evanston, Ill.: Northwestern U.P., 1991*).

La tradición académica de los siglos XVII y XVIII, moderada por grandes dosis de sabiduría y sentido común, está representada por *Sir Joshua Reynolds: Discourses on Art* (pág. 464), comp. Robert R. Wark (San Marino, Cal.: Huntington Library, 1959; reimpreso en New Haven y Londres: Yale U. P., 1981*). El poco ortodoxo *The Analysis of Beauty* (1753), de William Hogarth, se puede encontrar en una reimpresión facsímil (Nueva York: Garland, 1973). El mejor modo de evaluar la actitud igualmente independiente de Constable hacia la tradición académica (págs. 494-495) es a través de sus cartas y conferencias, que se encuentran en *Memoirs of the Life of John Constable*, de C. R. Leslie (Londres: Phaidon, 1951; 3ª edición, 1995*). También está editada su correspondencia completa, en ocho tomos, comp. R. B. Beckett (Ipswich: Suffolk Records Society, 1962-1975).

El punto de vista romántico está reflejado con máxima claridad en *El puente de la visión: antología de los Diarios* de Eugène Delacroix (pág. 504), traducidos al castellano por María Dolores Díaz Vaillagou, con introducción y notas de Guillermo Solana Díez (Madrid: Tecnos, 1987). Existe también una edición de sus cartas en un solo tomo, seleccionadas y traducidas al inglés por Jean Stewart (Londres:

Eyre & Spottiswode, 1971). Los escritos sobre arte de Goethe están recogidos en *Goethe on Art,* traducido al inglés y compilado por John Gage (Berkeley: California U.P., 1980). Las cartas del pintor realista Gustave Courbert han sido traducidas al inglés recientemente y compiladas para su edición por Petra ten-Doesschate Chu (Chicago U.P., 1992). Existe un libro de referencia sobre los impresionistas (pág. 519) escrito por un marchante de arte que los conocía a casi todos: *Historia de los pintores impresionistas,* de Théodore Duret (Buenos Aires: Poseidón, 1943); pero muchos encontrarán más gratificante el estudio de sus cartas. Existen traducciones castellanas de las cartas de Camille Pissarro (pág. 522), seleccionadas y compiladas por John Rewald, traducidas del francés por Carina P. de Pagés Larraya (Barcelona: Muchnik, 1979), de Degas (pág. 526), en *Cartas de Egdar Degas* (Buenos Aires: Librería y Editorial El Ateneo, 1943), de Cézanne (págs. 538, 574), por John Rewald, con el título de *Correspondencia* (Madrid: Visor, 1991). Para obtener una visión personal de Renoir, véase *Renoir, my Father,* de Jean Renoir, traducido al inglés por Randolph y Dorothy Weaver (Londres: Collins, 1962; reimpreso en Londres: Columbus, 1988*). Existe una edición castellana de *Cartas a Théo* (págs. 544, 563), de Vincent van Gogh (Barcelona: Labor, 1994). También hay una traducción de una selección de las cartas de Gauguin (págs. 550, 586) realizada por Bernard Denvir, bajo el título *Paul Gauguin, la búsqueda del paraíso: cartas de Bretaña y de los mares del sur* (s.l.: Odín, 1994); para hallar una edición del libro semibiográfico de Gauguin *Noa Noa,* véase *Noa Noa* (México, D. F.: Premia, 1985). El libro *Gentle Art of Making Enemies* (pág. 530), de Whistler, fue publicado por vez primera en 1890 (reimpreso en Nueva York: Dover, 1968*). Entre las autobiografías más recientes hay una de Oskar Kokoschka (pág. 568) tituialada *Mi vida,* y traducida por Joan Parra Contreras (Barcelona: Tusquets, 1988), y *Diario de un genio,* de Salvador Dalí, con introducción y notas de Michel Déon; esta edición ha sido igualmente anotada por Robert Descharnes, quien también ha aportado una nueva iconografía, y traducida por Paula Brines (Barcelona: Tusquets, 1984). *Collected Writings,* de Frank Lloyd Wright (pág. 558), se ha publicado recientemente (2 tomos, Nueva York: Rizzoli, 1992*). Existe una traducción de una conferencia de Walter Gropius (pág. 560) sobre *La nueva arquitectura y la Bauhaus* (Barcelona: Lumen, 1966), y una selección más amplia de documentos en *The Bauhaus: Master and Students by Themselves* (Londres: Conran Octopus, 1992).

Entre los pintores modernos que han expresado su credo artístico por escrito puedo mencionar a Paul Klee (pág. 578), *Teoría del arte moderno* (Buenos Aires: Ediciones Calderón, 1979), e Hilaire Hiler, *Why Abstract?* (Londres: Falcon, 1948), que contiene un relato claro e inteligible de la conversión de un artista estadounidense a la pintura abstracta. Las dos colecciones dirigidas por Robert Motherwell, «Documents of Modern Art» (Nueva York: Wittenborn, 1944-1961) y «Documents of 20th-Century Art» (Londres: Thames & Hudson, 1971-1973), publican reimpresiones de ensayos y declaraciones (en el idioma original y traducidos) de otros muchos artistas abstractos y surrealistas, incluido *De lo espiritual en el arte,* de Kandinsky (pág. 570), que también está publicado por separado (Barcelona: 3ª edición, Labor, 1992). Véase también *Escritos y opiniones sobre el arte,* con texto y notas de Dominique Fourcade (Madrid: nueva edición revisada y corregida, Debate, 1993) y *Kandinsky: The Complete Writings on Art,* dir. Kenneth Lindsay y Peter Vergo (Londres: Faber, 1982). Sobre el dadaísmo (pág. 601) existe un libro de H. Richter titulado *Historia del dadaísmo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1973), y otro, de André Breton, donde se recogen los *Manifiestos del surrealismo* (Cerdanyola: Labor, 1995). *Los pintores cubistas: meditaciones estéticas,* de Guillaume Apollinaire, está publicado en la colección «La Balsa de la Medusa», traducido por Lydia Vázquez, con epílogo de Valeriano Bozal Fernández (Madrid: Visor, 1994), mientras que *Le Surréalisme et la peinture,* de André Breton, ha aparecido en una nueva edición (París: Gallimard, 1979). *Modern Artists on Art,* de Robert L. Herbert (Nueva York: Prentice-Hall, 1965*) contiene diez ensayos, incluidos dos de Mondrian (pág. 582), y varias declaraciones de Henry Moore (pág. 585), sobre quien también se puede ver *Henry Moore on Sculpture,* de Philip James (Londres: Macdonald, 1966).

GUÍA DE CRÍTICOS PRINCIPALES

Esta categoría de libros, que deberían leerse tanto por sus autores como por la información que contienen, incluye un número de obras de grandes críticos. Puede haber discrepancias respecto a sus méritos relativos, por lo que la siguiente lista debería ser tomada únicamente como una guía.

Los que quieran clarificar sus propios puntos de vista en temas artísticos y beneficiarse de entusiasmos pasados pueden hojear los voluminosos escritos de los críticos de arte más prominentes del siglo XIX, como John Ruskin (pág. 530), cuyo *Modern Painters* está disponible en una edición abreviada, comp. David Barrie (Londres: Deutsch,

1987), William Morris (pág. 535) o Walter Pater, los representantes del movimiento estético en Inglaterra (pág. 533). El trabajo más importante de Pater es *El Renacimiento* (Barcelona: Icaria, 1982), quien también tuvo a su cargo una estimulante antología de los copiosos escritos de Ruskin titulada *Ruskin Today* (Londres: John Murray, 1964; reimpreso en Harmondsworth: Penguin, 1982*). Véase también *The Lamp of Beauty: Writings on Art by John Ruskin*, seleccionado y compilado por Joan Evans (Londres: Phaidon, 1959, 3ª edición, 1995*). *The Letters of William Morris to his Family and Friends* han sido compiladas por Philip Henderson (Londres: Longman, 1950). Da la casualidad de que los críticos franceses de la época están más cerca de nuestro punto de vista actual, véanse los escritos sobre arte de Charles Baudelaire, recopilados por Félix de Azúa en, *Baudelaire y el artista de la vida moderna* (Pamplona: Pamiela, 1992). Cabe destacar *Los maestros de antaño*, de Fromentin (Barcelona: Luis Miracle, 1942). Phaidon tiene también publicada la traducción al inglés de *French Eighteenth-Century Painters*, de Edmond y Jules de Goncourt (Londres, 1948; 3ª edición, 1995*). También se ha publicado en cuatro tomos el *Journal* de los hermanos Goncourt, con anotaciones de Robert Ricatte (París: Flammarion, 1959). Para consultar los perfiles biográficos de éstos y otros grandes escritores de arte franceses, el lector puede acudir a *Genius of the Future*, de Anita Brookner (Londres: Phaidon, 1971; reimpreso en Ithaca: Cornell U.P., 1988*).

El portavoz en Inglaterra del posimpresionismo fue Roger Fry; consúltese, por ejemplo, su *Visión y diseño*, traducida por Elena Grau (Barcelona: Paidós, 1988), *Cézanne: a Study of his Development* (Londres: Hogarth Press, 1927; nueva edición, Chicago U.P., 1989*), y *Last Lectures* (Cambridge U.P., 1939). El más ardiente adalid del arte experimental en Inglaterra desde la década de 1930 hasta la de 1950 fue sir Herbert Read, en libros como *El arte ahora* (Buenos Aires: Infinito, 1973) y *Filosofía del arte moderno* (versión castellana de Luis Fabricant. Buenos Aires: Peuser, 1960). Los abogados de la pintura en acción estadounidense fueron Harold Rosenberg, autor de *La tradición de lo nuevo* (Caracas: Monte Ávila, 1969) y *The Anxious Object: Art Today and its Audience* (Nueva York: Horizon Press, 1964; Londres: Thames & Hudson, 1965) y Clement Greenberg, autor de *Arte y cultura: ensayos críticos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979).

EL TRASFONDO FILOSÓFICO

En cuanto a las lecturas que puedan servir de ayuda para comprender los argumentos filosóficos que hay detrás de la tradición clásica y académica, las obras siguientes pueden resultar útiles: Anthony Blunt, *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600*, con prólogo y adenda de Fernando Checa Gremades, y traducción de José Luis Checa Gremades (Madrid: 6ª edición, Cátedra, 1990); Michael Baxandall, *Giotto and the Orators* (Oxford U.P., 1971; reimpreso en 1986*); Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (versión española de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza Editorial, 1995); Erwin Panofsky, *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte* (Madrid: 7ª edición, Cátedra, 1989).

Aproximación a la historia del arte

La historia del arte es una rama de la historia, denominación cuyo origen se halla en un término griego que significa pregunta. Lo que a veces se describe como los diversos métodos de investigación artístico-histórica debería, por tanto, entenderse como esfuerzos para tratar de responder a las distintas preguntas que podemos hacernos sobre el pasado. Qué preguntas queramos hacernos en un momento dado depende de nosotros y nuestros intereses, mientras que la respuesta dependerá de la evidencia que el historiador pueda sacar a la luz.

ESPECIALIZACIÓN

Es muy probable que queramos saber, en relación con cualquier obra de arte, *cuándo* fue realizada, *dónde* y, si es posible, *por quién*. Aquellos que han refinado sus métodos para poder responder a estas preguntas son los *especialistas*. Esta categoría incluye figuras sobresalientes de épocas pasadas cuyo dictamen en cuanto a la «atribución» era (o todavía es) ley. El libro de Bernard Berenson *Los pintores italianos del Renacimiento*, traducido del inglés por Rafael Santos Torroella (Barcelona: Argos, 1954), se ha convertido en casi un clásico. Véase también su *Drawings of the Florentine Painters* (Londres: John Murray, 1903; edición ampliada, Chicago U. P., 1970). *El arte y sus secretos*, de Max J. Friedländer (Barcelona: Juventud, 1969), es la mejor introducción a los planteamientos de este grupo.

Estamos en deuda con muchos de los expertos más sobresalientes de nuestros días, porque han recopilado los catálogos de colecciones públicas o privadas y de exposicio-

nes, los mejores de los cuales permiten que el lector conozca los fundamentos que les llevaron a sus conclusiones.

El enemigo oculto contra el que tiene que luchar el especialista es el falsificador. En *Fakes*, de Otto Kurz (Nueva York: Dover, 1967*), el interesado encontrará una concisa introducción a este campo. También se puede consultar el fascinante catálogo del Museo Británico comp. Mark Jones, *Fake? The Art of Deception* (Londres: British Museum, 1990*).

Historias de los estilos

Siempre ha habido historiadores de arte que han deseado ir más allá de las preguntas que se hacen los especialistas, con el anhelo de interpretar los cambios de estilos, que son también tema de este libro.

El interés por esta cuestión surgió en primer término en Alemania en el siglo XVIII, cuando Johann Joachim Winckelmann publicó la primera historia de arte antiguo en 1764. Hoy, pocos lectores se interesan por este libro, pero existe una versión inglesa de sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura,* editado por Ludwig Uhlig (traducción de Vicente Jarque. Barcelona: Península, 1987); y una antología compilada por David Irwin, *Writings on Art* (Londres: Phaidon, 1972).

La tradición que este autor inauguró prosiguió con vigor en los países de habla alemana durante los siglos XIX y XX, pero pocos de los trabajos producidos han sido traducidos al castellano. Una sinopsis valiosa de estas diversas teorías o ideas es *The Critical Historians of Art*, de Michael Podro (New Haven y Londres: Yale U.P., 1982*). La mejor manera de introducirse en los estudios de la historia de los estilos sigue siendo a través de los escritos del historiador suizo Heinrich Wölfflin, un maestro de la descripción comparativa, cuyos libros están, en su mayoría, disponibles en traducciones castellanas: *Renacimiento y barroco* (Barcelona: 2ª edición, Paidós, 1991); *El arte clásico: una introducción al Renacimiento italiano* (Madrid: Alianza Editorial, 1985); *Conceptos fundamentales en la historia del arte,* con palabras preliminares de Enrique Lafuente Ferrari, y traducido del alemán por José Moreno Villa (Madrid: 10ª edición, Espasa-Calpe, 1989); y *The Sense of Form in Art* (Nueva York: Chelsea, 1958). Wilhelm Worringer intentó hacer una psicología de los estilos. Su *Abstracción y naturaleza,* traducido por Mariana Frenk (México, D.F., 3ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica, 1983), estaba en sintonía con el movimiento expresionista (pág. 567). Entre los estudiosos de los estilos franceses, no se debe dejar de mencionar a Henri Focillon, con *La vida de las formas y elogio de la mano,* traducido por Jean-Claude del Agua (Madrid: Xarait, 1983).

Estudio del tema

El interés por los contenidos religiosos y simbólicos del arte empezó en la Francia del siglo XIX y culminó con el trabajo de Emile Mâle. Su libro *L'Art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration* se publicó en la colección «Le Livre de Poche» (París: Colin, 1988). Suyo también es *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII* (México D. F.: 2ª edición, Fondo de Cultura Económica, 1966). La mejor introducción al estudio de los temas mitológicos en arte, iniciado por Aby Warburg y su escuela, es el libro de Jean Seznec, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (Madrid: Taurus, 1985). La interpretación del simbolismo en el arte del Renacimiento está brillantemente ejemplificada en *Estudios sobre iconología,* de Erwin Panofsky (versión española de Bernardo Fernández, con prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid: 5ª edición, Alianza Editorial, 1982), y en *El significado de las artes visuales* (Madrid: 6ª reimpresión, Alianza Editorial, 1993); así como en *La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre el arte occidental,* de Fritz Saxl (versión española de Federico Zaragoza, reimpreso en Madrid: Alianza Editorial, 1986). Yo también he publicado un tomo de ensayos sobre este tema: *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento* (versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1986).

Hay varios diccionarios sobre el simbolismo cristiano y pagano para los interesados en el tema, por ejemplo el de James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos,* con introducción de Kenneth Clark (versión española de Jesús Fernández Zulaica. Madrid: Alianza Editorial, 1987); y G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (Oxford U.P., 1954).

El estudio de los temas o motivos individuales en la historia del arte occidental se ha visto enriquecido y animado por la aportación de Kenneth Clark, en concreto en *El arte del paisaje* (Barcelona: Seix Barral, 1971) y *El desnudo: un estudio de la forma ideal* (Madrid: Alianza Editorial, 1987). *La Nature morte: de l'antiquité à nos jours,* de Charles Sterling (París: Pierre Tisné, 1959), también pertenece a esta categoría.

Historia social

Los historiadores marxistas se han interrogado con frecuencia acerca de las condiciones sociales que dieron lugar a cada uno de los estilos. El más concienzudo entre ellos es

Arnold Hauser, autor de *Sociología del arte* (cuatro tomos, Madrid: 2ª edición, Guadarrama, 1977). También puede consultarse mi artículo aparecido en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, traducido por José María Valverde (Barcelona: Seix Barral, 1968). Estudios más especializados en este tema son los de: Frederick Antal, *El mundo florentino y su ambiente social: la república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV* (versión española de Juan Antonio Gaya Nuño, Madrid: Alianza Editorial, 1989); y T. J. Clark, *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848* (versión de Helena Valentí, Barcelona: Gustavo Gili, 1981). Entre las preguntas que se han planteado últimamente está la del papel de las mujeres en el arte; véase Germaine Greer, *The Obstacle Race* (Londres: Secker & Warburg, 1979; reimpreso en Londres: Pan, 1981*) y Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (Londres: Routledge, 1988). Algunos historiadores actuales, subrayando la necesidad de centrarse en los aspectos sociales, han adoptado la etiqueta de «nueva historia del arte»; véase la antología con este título dirigida por A. L. Rees y Frances Borzello (Londres: Camden, 1986*). Se puede argumentar que, en su afán por evitar las evaluaciones estéticas por excesivamente subjetivas, los arqueólogos ya se les anticiparon hace mucho tiempo, porque ellos suelen examinar los objetos del pasado por lo que éstos nos cuentan de una cultura determinada. Consúltese también la antología más reciente, *Art in Modern Culture*, compilada por Francis Fascina y Jonathan Harris (Londres: Phaidon, 1992; reimpresa en 1994*).

TEORÍAS PSICOLÓGICAS

Puesto que hay diversas escuelas de psicología, las preguntas planteadas varían de acuerdo con ellas. He comentado las teorías de Freud y su influencia sobre el arte en varios ensayos: «El psicoanálisis y la historia del arte», en *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (Barcelona: Seix Barral, 1968), págs. 47-63; «Freud's Aesthetics», en *Reflections on the History of Art* (Oxford: Phaidon, 1987), págs. 221-239; y «El ingenio verbal como paradigma del arte. Las teorías estéticas de Sigmund Freud (1856-1939)», en *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1991), págs. 95-116. Peter Fuller, en «Art and Psychoanalysis» (Londres: Hogarth Press, 1988) hace una propuesta freudiana, mientras que *Painting as Art*, de Richard Wollheim (Londres: Thames & Hudson, 1987*), adopta las modificaciones hechas en las teorías de Freud por Melanie Klein. La obra de Adrian Stokes, perteneciente a la misma escuela, conserva un gran interés. Véase, por ejemplo, su *Painting and the Inner World* (Londres: Tavistock, 1963). Los problemas de la psicología de la percepción visual, a los que me he referido con frecuencia en *La historia del arte*, se investigan con mayor profundidad en mis libros *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Barcelona: 2ª edición, Gustavo Gili, 1982), *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980), y *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica* (versión española de Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz. Madrid: 1ª edición, Alianza Editorial, 1987). El libro de Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador* (Madrid: nueva versión, Alianza Editorial, 1995), se basa en la Gestalt (teoría de la percepción que se ocupa de los principios del equilibrio formal). *El poder de las imágenes* de David Freedberg (Madrid: Cátedra, 1992) versa sobre el papel de las imágenes en los actos rituales, la magia y la superstición.

GUSTO Y COLECCIONISMO

La última de las cuestiones que mencionaremos en este apartado tratará de la historia de las colecciones y del gusto. El trabajo más amplio sobre este tema es *The Rare Art Tradition: The History of Art Collecting and its Linked Phenomena* de Joseph Alsop (Princeton U.P., 1981). Francis Haskell y Nicholas Penny, en su *El gusto y el arte de la antigüedad: el atractivo de la escultura clásica: 1500-1900* (versión española de José Antonio Suárez Hernández. Madrid: 2ª edición, Alianza Editorial, 1990) investigan un tema concreto. En los trabajos siguientes se tratan épocas determinadas: Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento* (Barcelona: 3ª edición, Gustavo Gili, 1984); Martin Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, traducido por Alison Luchs (Princeton U.P., 1981); Francis Haskell, *Patrones y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca*, traducido por Consuelo Luca de Tena (Madrid: Cátedra, 1984) y *Rediscoveries in Art* (Londres: Phaidon, 1976; reimpreso en Oxford, 1980*). Para los caprichos del mercado del arte, véase Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste* (tres vols., Londres: Barrie & Rockliff, 1961-1970).

TÉCNICAS

Existen unos cuantos ejemplos de trabajos que tratan de las técnicas y aspectos prácticos del arte: Rudolf Wittkower, *La escultura: procesos y principios* (Madrid: Alianza Edi-

torial, 1993), que es el mejor estudio global sobre el tema; Sheila Adam, *The Techniques of Greek Sculpture* (Londres: Thames & Hudson, 1966); Ralph Mayer, *Materiales y técnicas del arte* (Madrid: 4ª edición revisada, Hermann Blume, 1985); A. M. Hind, *An Introduction to the History of Woodcut* (dos vols., Londres: Constable, 1935; reimpreso en un tomo, Nueva York: Dover, 1963*), y del mismo autor, *A History of Engraving and Etching* (Londres: Constable, 1927; reimpreso en Nueva York: Dover, s. f.*); Francis Ames-Lewis y Joanne Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop* (Londres: Victoria & Albert Museum, 1983*; John Fitchen, *The Construction of Gothic Cathedrals* (Oxford U.P., 1961). La National Gallery de Londres ha montado tres exposiciones dentro de la colección «Arte en proceso de su elaboración», relacionadas con las técnicas de la pintura según ponen de manifiesto los siguientes estudios científicos: *Rembrandt* (1988*), *Italian Painting before 1400* (1989*) e *Impressionism* (1990*). Su estudio *Giotto to Dürer: Eartly Renaissance Painting in the National Gallery* (1991*) también se refiere a cuestiones técnicas y a otras.

Manuales y estudios generales de estilos y épocas

El camino hacia los libros que queremos leer o consultar cuando andamos a la búsqueda de información sobre una época concreta, una técnica o un maestro pronto está definido, pero puede que resulte algo problemático y que requiera práctica andarlo hasta el final. Cada vez existen mejores manuales que contienen los hechos esenciales y que nos muestran el camino hacia otras lecturas. La más importante de las diversas colecciones es la «Pelican History of Art», originalmente dirigida por Nikolaus Pevsner y actualmente publicada por la Yale University Press. Casi todos los tomos se pueden encontrar en ediciones de bolsillo, y muchos de ellos en ediciones revisadas. Algunos son los mejores estudios existentes sobre su campo respectivo. La colección se halla complementada con la obra *Oxford History of English Art* dirigida por T. S. R. Boase, publicada en once tomos. La «Phaidon Colour Library» presenta un enfoque erudito, pero accesible a un amplio abanico de artistas y movimientos, con ilustraciones en color de buena calidad, al igual que la colección «World of Art» editada por Thames & Hudson.

Entre el montón de otros manuales de erudición publicados en castellano, yo mencionaría los siguientes: el de Hugh Honour y John Fleming, *Historia del arte*, en dos tomos (versión española de Jordi González Llácer y Mayte González Llácer. Barcelona: Reverté, 1987); el de H. W. Janson, *Historia general del arte* (versión española de Francisco Payarols; revisión de Elena Luxán y Gian Castelli. Madrid: Alianza Editorial, 1990); el de Nikolaus Pevsner, *Breve historia de la arquitectura europea* (Madrid: Alianza Editorial, 1994); y el de Patrick Nuttgens, *Historia de la arquitectura*, traducido por Verónica Teixidor de Ventós (Barcelona: Destino, 1988). En cuanto a la escultura, véase el de John Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture* (tres tomos, Londres: Phaidon, 1955-1963; 2ª edición, 1970-1972; reimpreso en Oxford, 1985*. Con respecto al arte oriental, véase *The Heibonsha Survey of Japanese Art* (treinta tomos, Tokio: Heibonsha, 1964-1969; y Nueva York: Weatherhill, 1972-1980).

El estudioso que va a la búsqueda de información detallada y al día no suele acudir a los libros. Sus asequibles fuentes de investigación son los diversos periódicos, anuarios, publicaciones trimestrales y mensuales editados por diversas instituciones y sociedades culturales de toda Europa y América. Entre ellos, la *Burlington Magazine* y el *Art Bulletin* son los principales. En este tipo de publicaciones los especialistas escriben para especialistas, y publican los documentos y las interpretaciones a partir de las que se va conformando el mosaico de la historia del arte. Este tipo de lecturas solamente puede hacerse en una biblioteca importante. Allí, en los estantes, el estudioso encontrará también un cierto número de libros de consulta que necesitará constantemente como guías. Uno de ellos es la *Encylopedia Art of World*, originalmente una iniciativa italiana, publicada en inglés por McGraw-Hill, Nueva York, 1959-1968. Otro es el *Art Index*, una compilación acumulativa, por autores y temas, de una seleccionada lista de periódicos de bellas artes y de boletines de museos que se publica anualmente. Se complementa con *International Repertory of the Literature of Art* (RILA), conocido desde 1991 como *Bibliography of the History of Art*.

Diccionarios

Entre los diccionarios y libros de consulta que pueden ser de utilidad están el de Peter y Linda Murray, *Diccionario de arte y artistas* (Planeta-Agostini, 1988); el de John

Fleming y Hugh Honour, *Diccionario de las artes decorativas* (versión española y adaptación de María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 1987) y el de Nikolaus Pevsner, *Diccionario de arquitectura* (Madrid: 2ª edición, Alianza Editorial, 1984); los de *The Oxford Companion to Art* y *The Oxford Companion to the Decorative Arts*, ambos dirigidos por Harold Osborne (Oxford U.P., 1970 y 1975). El *Macmillan Dictionary of Art*, de próxima aparición y que tendrá treinta tomos, reunirá una cantidad impresionante de material de referencia puesto al día.

Viajes

No es necesario decir que si existe un campo de conocimientos imposible de dominar únicamente a través de las lecturas, es el de la historia del arte. Cualquier amante del arte buscará una oportunidad de viajar y pasar tanto tiempo como le sea posible contemplando monumentos y obras de arte. Ni es posible ni deseable enumerar aquí todas las guías, pero podemos mencionar algunas: las «Companion Guides» (publicadas por Collins), «Blues Guides» (A. & C. Black) y las «Phaidon Cultural Guides». Sobresaliente en lo referente a arquitectura inglesa es la colección de Penguin, escrita por Nikolaus Pevsner, «The Buildings of England» (por condados).

Por lo demás, *¡buen viaje!*

Bibliografía por capítulos

Las obras se relacionan, por lo general, en el orden en que se va hablando de artistas y de temas en cada capítulo.

1

EXTRAÑOS COMIENZOS

Pueblos prehistóricos y primitivos; América antigua

Anthony Forge, *Primitive Art and Society* (Londres: Oxford, U.P., 1973).

Douglas Fraser, *Arte primitivo* (Barcelona: Plaza & Janés, 1962).

Franz Boas, *El arte primitivo* (versión española de Adrián Recinos. Buenos Aires: 1ª edición, Fondo de Cultura Económico, 1947).

2

ARTE PARA LA ETERNIDAD

Egipto, Mesopotamia, Creta

W. Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* (Harmondsworth: Penguin, 1958; 2ª edición, revisada por William Kelly Simpson, 1981*).

Heinrich Schäfer, *Principles of Egyptian Art*, traducido por J. Baines (Oxford U.P.,1974).

Kurt Lange y Max Hirmer, *Ägypten: Architecktur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden* (Munich: Hirmer, 1955).

Henri Frankfort, *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo* (versión española de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Cátedra, 1992).

3

EL GRAN DESPERTAR

Grecia, del siglo VII al V a.C.

Gisela M. A. Richter, *El arte griego: una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia* (Barcelona: Destino, 1988).

Martin Robertson, *El arte griego: introducción a su historia* (Madrid: Alianza Editorial, 1993). Martin Robertson, *A Shorter History of Greek Art* (Cambridge U.P., 1981*).

Andrew Stewart, *Greek Sculpture* (dos tomos, New Haven y Londres: Yale U. P., 1990).

John Boardman, *The Parthenon and its Sculptures* (Londres: Thames & Hudson, 1985).

Bernard Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece* (Londres: Phaidon, 1972).

J. J. Pollitt, *Arte y experiencia en la Grecia clásica* (Bilbao: Xarait, 1987. Traducción de Consuelo Luca de Tena).

R. M. Cook, *Greek Painted Pottery* (Londres: Methuen, 1960; 2ª edición, 1972).

Claude Rolley, *Les Bronzes grecs* (Fribourg, Office du Livre, París: Vilo, 1983).

4

EL REINO DE LA BELLEZA

Grecia y el mundo griego, del siglo IV a. C. al I

Margarete Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age* (Nueva York: Columbia U.P., 1955; edición revisada, 1961).

J. Onians, *Arte y pensamiento en la época helenística: la visión griega del mundo (350 a.C.-50 a.C.)* (versión española de Rafael Jackson. Madrid: Alianza Editorial, 1996).

J. J. Pollitt, *El arte helenístico* (Madrid: Nerea, 1989. Traducción de Consuelo Luca de Tena).

5

CONQUISTADORES DEL MUNDO

Romanos, budistas, judíos y cristianos del siglo I al siglo IV

Martin Henig, dir., *El arte romano: una revisión de las artes visuales del mundo romano* (revisión de la versión castellana y ampliación de la bibliografía a cargo de Isabel Rodá. Barcelona: Destino, 1985).

Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Roma: el fin del arte antiguo* (Madrid: Aguilar, 1971).

Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Roma: Centro del poder* (Madrid: Aguilar, 1970)..

Richard Brilliant, *Roman Art: From the Republic to Constantine* (Londres: Phaidon, 1974).

William Macdonald, *The Pantheon* (Harmondsworth: Penguin, 1976*).

Diana E. E. Kleiner, *Roman Sculpture* (New Haven y Londres: Yale U. P., 1993).

Roger Ling, *Roman Painting* (Cambridge U. P., 1991*).

6

UNA DIVISIÓN DE CAMINOS

Roma y Bizancio, del siglo V al XIII

Richard Krautheimer, *Rome, Profile of a City, 312-1308* (Princeton U.P., 1980).

Otto Demus, *Byzantine Art and the West* (Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1970).

Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making* (Londres: Faber, 1977).

Ernst Kitzinger, *Early Medieval Art in the British Museum* (Londres: British Museum, 1940*).

John Beckwith, *The Art of Constantinople*, (Londres: Phaidon, 1961; 2ª edición, 1968).

Richard Krautheimer, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, (Madrid: Cátedra, 1992).

7

MIRANDO A ORIENTE

Islam, China, del siglo II al siglo XIII

Jerrilyn D. Dodds, dir., *Al Andalus: las artes islámicas en España* (Madrid: El Viso, 1992).

Oleg Grabar, *La Alhambra: iconografía, formas y valores* (versión castellana de José Luis López Muñoz. Madrid: 5ª reimpresión de la 1ª edición, Alianza Editorial, 1990).

Oleg Grabar, *La formación del arte islámico* (Madrid: 4ª edición, Cátedra, 1986. Tràducción de Pilar Salsó).

Godfrey Goodwin, *History of Ottoman Architecture* (Londres: Thames & Hudson, 1971; reimpresión 1987*).

Basil Gray, *Persian Painting* (Londres: Batsford, 1947; reimpreso en 1961).

R. W. Ferrier, dir., *The Arts of Persia* (New Haven y Londres: Yale U. P., 1989).

J. C. Harle, *Arte y arquitectura en el subcontinente indio* (Madrid: Cátedra, 1992).

T. Richard Blurton, *Hindu Art* (Londres: British Museum, 1992*).

James Cahill, *Chinese Painting* (Ginebra: Skira, 1960; reimpreso en Nueva York: Skira/Rizzoli, 1977*).

W. Willetts, *Foundations of Chinese Art* (Londres: Thames & Hudson, 1965).

William Watson, *Style in the Arts of China* (Harmondsworth: Penguin, 1974*).

Michael Sullivan, *Symbols of Eternity* (Oxford U. P., 1980).

Michael Sullivan, *The Arts of China* (Berkeley: California U. P., 1967; 3ª edición, 1984*).

Wen C. Fong, *Beyond Representation* (New Haven y Londres: Yale U. P., 1992).

8

EL ARTE OCCIDENTAL EN EL CRISOL

Europa, del siglo VI al siglo XI

David Wilson, *Anglo-Saxon Art* (Londres: Thames & Hudson, 1984).

David Wilson, *The Bayeux Tapestry* (Londres: Thames & Hudson, 1985).

Janet Backhouse, *The Lindisfarne Gospels* (Oxford: Phaidon, 1981; reimpreso en Londres, 1994*).

Jean Hubert y otros, *El Imperio carolingio* (Madrid: Aguilar, 1968).

9

La Iglesia militante

El siglo XII

Meyer Schapiro, *Estudios sobre el románico* (versión española de María Luisa Balseiro. Madrid: 1ª reimpresión, Alianza Editorial, 1985).

George Zarnecki, dir., *English Romanesque Art 1066-1200* (Londres: Royal Academy, 1984).

Hanns Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art: the Art of Church Treasures in North-Western Europe* (Londres: Faber, 1954; 2ª edición, 1967).

Otto Pächt, *La miniatura medieval: una introducción* (Madrid: Alianza Editorial, 1987).

Christopher de Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts* (Oxford: Phaidon, 1986; 2ª edición, Londres, 1994).

J.J.G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods* (New Haven y Londres: Yale U. P., 1992).

10

La Iglesia triunfante

El siglo XIII

Henri Focillon, *Arte de occidente: la Edad Media románica y gótica* (versión española de Beatriz del Castillo. Madrid: Alianza Editorial, 1988).

Joan Evans, *Art in Medieval France* (Londres: Oxford U. P., 1948).

Robert Branner, *Chartres Cathedral* (Londres Thames & Hudson, 1969; reimpreso en Nueva York: W. W. Norton, 1980*).

George Henderson, *Chartres* (Harmondsworth: Penguin, 1968*).

Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich, 1140-1270,* (Munich: Hirmer, 1970).

Jean Bony, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries* (Berkeley: California U. P., 1983*).

James H. Stubblebine, *Giotto, the Arena Chapel Frescoes* (Londres: Thames & Hudson, 1969; 2ª edición, 1993).

Jonathan Alexander y Paul Binski, dir., *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England 1200-1400* (Londres: Royal Academy, 1987*).

11

Cortesanos y burgueses

El siglo XIV

Jean Bony, *The English Decorated Styles* (Oxford: Phaidon, 1979).

Andrew Martindale, *Simone Martini* (Oxford: Phaidon, 1988).

Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and their Contemporaries* (dos tomos, Nueva York: Braziller, 1974).

Jean Longnon y otros, *Las muy ricas horas del duque de Berry: con las 131 miniaturas facsímiles a todo color del manuscrito del Museo Conde de Chantilly* (Madrid: Casariego, 1989).

12

La conquista de la realidad

Primera mitad del siglo XV

Eugenio Battisti, *Filippo Brunelleschi* (Milán: Electa, 1981).

Bruce Cole, *Masaccio and the Art of Early Renaissance Florence* (Bloomington: Indiana U. P., 1980).

Umberto Baldini y Ornella Casazza, *La Capella Brancacci* (Milán: Olivetti, 1990).

Paul Joannides, *Masaccio and Masolino* (Londres: Phaidon, 1993).

H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello* (Princeton U. P., 1957).

Bonnie A. Bennett y David G. Wilkins, *Donatello* (Oxford: Phaidon, 1984).

Kathleen Morand, *Claus Sluter: Artist of the Court of Burgundy*, (Londres: Harvey Miller, 1991).

Elisabeth Dhanens, *Hubert and Jan van Eyck* (Amberes: Fonds Mercator, 1980).

Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character* (dos tomos, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1953; reimpreso en Nueva York: Harper & Row, 1971*).

13

Tradición e innovación, I

Segunda mitad del siglo XV en Italia

Franco Borsi, *Leon Battista Alberti: l'opera completa* (Milán: Electa, 1992).

Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti* (Princeton U.P., 1956, edición revisada, 1970).

John Pope-Hennessy, *Fra Angelico* (Londres: Phaidon, 1952; 2ª edición, 1974).

John Pope-Hennessy, *Uccello* (Londres: Phaidon, 1950; 2ª edición, 1969).

Ronald Lightbown, *Mantegna* (Oxford: Phaidon-Christie's, 1986).

Jane Martineau, dir., *Andrea Mantegna* (Londres: Thames & Hudson, 1992).

Kenneth Clark, *Piero della Francesca* (Madrid: Alianza Editorial, 1995).

Ronald Lightbown, *Piero della Francesca* (Nueva York: Abbeville, 1992).

L. D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo* (Oxford: Phaidon, 1978).

H. Horne, *Botticelli: Painter of Florence* (Londres: Bell, 1908; edición revisada, Princeton U.P., 1980).

Ronald Lightbown, *Botticelli* (dos tomos, Londres: Elek, 1978; edición revisada publicada bajo el título de *Sandro Botticelli: Life and Work*, Londres: Thames & Hudson, 1989).

Para *La primavera* y *El nacimiento de Venus* véase mi ensayo sobre la mitología de Botticelli en *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), págs. 64-102 y 121-181 respectivamente.

14

TRADICIÓN E INNOVACIÓN, II

El siglo XV en el norte

John Harvey, *The Perpendicular Style* (Londres: Batsford, 1978).

Martin Davies, *Rogier van der Weyden: An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings ascribed to him and to Robert Campin* (Londres: Phaidon, 1972).

Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven y Londres: Yale U.P., 1980*).

Jan Bialostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe* (Oxford: Phaidon, 1976).

15

LA CONSECUCIÓN DE LA ARMONÍA

Toscana y Roma, primera mitad del siglo XVI

Arnaldo Bruschi, *Bramante* (Bilbao: Xarait, 1987).

Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci* (versión española de José María Petralanda; revisión de Fernando Villaverde. Madrid: 2ª reimpresión, Alianza Editorial, 1991).

A.E. Popham, dir., *Leonardo da Vinci: Drawings* (Londres: Cape, 1946; edición revisada, 1973*).

Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (Londres: Dent, 1981*).

Véanse también mis ensayos en *El legado de Apeles: estudios sobre el arte del Renacimiento* (versión española de Antón Dieterich) y *Nuevas visiones de viejos maestros: estudios sobre el arte del Renacimiento* (versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza, 1987).

Herbert von Einem, *Michelangelo* (edición inglesa revisada, Londres: Methuen, 1973).

Howard Hibbard, *Michelangelo* (Harmondsworth: Penguin, 1975, 2ª edición, 1985*). Este trabajo y el anterior son útiles como introducciones generales.

Johannes Wilde, *Michelangelo: Six Lectures* (Oxford U. P., 1978*).

Ludwig Goldscheider, *Michelangelo: Paintings, Sculpture, Architecture* (Londres: Phaidon, 1953; 6ª edición, 1995*).

Michael Hirst, *Michelangelo and his Drawings* (New Haven y Londres: Yale U. P., 1988*).

En cuanto a catálogos completos de la obra de Miguel Ángel, véanse:

Frederick Hartt, *The Paintings of Michelangelo* (Nueva York: Abrams, 1964).

Frederick Hartt, *Michelangelo: The Complete Sculpture* (Nueva York: Abrams, 1970).

Frederick Hartt, *Michelangelo Drawings* (Nueva York: Abrams, 1970).

Sobre la capilla Sixtina véanse:

Charles Seymour, dir., *Michelangelo: The Sistine Ceiling* (Nueva York: W. W. Norton, 1972).

Carlo Pietrangeli, dir., *La Capilla Sixtina* (Barcelona, Plaza & Janés, 1986).

John Pope-Hennessy, *Raphael* (Londres: Phaidon, 1970).

Roger Jones y Nicholas Penny, *Raphael* (New Haven y Londres: Yale U. P., 1983*).

Luitpold Dussler, *Raphael: A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries* (Londres: Phaidon, 1971).

Paul Joannides, *The Drawings of Raphael, with a Complete Catalogue* (Oxford: Phaidon, 1983).

Sobre la Stanza della Segnatura, véase mi ensayo en *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento* (Madrid: reimpresión, Alianza Editorial, 1983), págs. 135-174; sobre la *Madonna della Sedia*, véase mi ensayo en *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento* (versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1985), págs. 151-183.

16

LUZ Y COLOR

Venecia y la Italia septentrional, primera itad del siglo XVI

Deborah Howard, *Jacobo Sansovino* (New Haven y Londres: Yale U.P., 1975*).

Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino* (2 tomos, New Haven y Londres: Yale U.P., 1992).

Johannes Wilde, *La pintura veneciana: de Bellini a Tiziano* (prefacio de Anthony Blunt. Madrid: Nerea, 1988. Traducción de Fernando Villaverde).

Giles Robertson, *Giovanni Bellini* (Oxford U.P., 1968).

Terisio Piganatti, *Giorgione:* (Milán: Arnoldo Mondadori, 1955).

Harold Wethey, *The Paintings of Titian* (3 tomos, Londres: Phaidon, 1969-75).

Charles Hope, *Titian* (Londres: Jupiter, 1980).

Cecil Gould, *The Paintings of Correggio* (Londres: Faber, 1976).

A.E. Popham, *Correggio 's Drawings* (Londres: British Academy, 1957).

17

EL CURSO DEL NUEVO APRENDIZAJE

Alemania y Países Bajos, primera mitad del siglo XVI

Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero* (versión española de Luisa Balseiro. Madrid: 1ª edición, 1ª reimpresión, Alianza Editorial, 1989).

Nikolaus Pevsner y Michael Meier, *Grünewald* (Londres: Thames & Hudson, 1948).

G. Scheja, *The Isenheim Altarpiece* (Colonia: Dumont; y Nueva York: Abrams, 1969).

Max j. Friedländer y Jakob Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, traducido al inglés por Heinz Norden (Londres: Sotheby's, 1978).

Walter S. Gibson, *El Bosco* (Barcelona, 1ª edición, Destino, 1993. Traducción de José Luis Fernández Villanueva). Véase también mi ensayo en *El legado de Apeles: Estudios sobre el arte del Renacimiento* (versión española de Antón Dieterich. Madrid: 2ª edición, Alianza Editorial, 1981).

R.H. Marijnissen, *Jhieronymus Bosch:* (Bruselas: Arcade, 1972).

18

UNA CRISIS EN EL ARTE

Europa, segunda mitad del siglo XVI

Jaes Ackeran, *Palladio* (Madrid: Xarait, 1981).

John Shearman, *Manierismo* (incluye «A propósito del manierismo y el arte español del siglo XVI), por Fernando Marías. Madrid: Xarait, 1990).

John Pope-Hennessy, *Cellini* (Londres: Macmillan, 1985.

Sidney J. Feedberg, *Parmigianino: His Works in Painting* (2 tomos, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1950).

A.E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino* (3 tomos, New Haven y Londres: Yale U.P., 1971).

Charles Avery, *Giambologna* (Oxford: Phaidon-Christie's, 1987, reimpreso en Londres: Phaidon, 1993*).

Hans Tietze, *Tintoretto: The Paintings and Drawings* (Londres: Phaidon, 1948).

Harold E. Wethey, *El Greco y su escuela* (2 tomos. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967).

John Rowland, Holbein: *The Paintings of Hans Holbein the Younger* (Oxford: Phaidon, 1985).

Roy Strong, *The English Renaissance Miniature* (Londres: Thames & Hudson, 1983*) contiene ensayos sobre Nicholas Hilliard e Isaac Oliver.

F. Grossmann, *Pieter Bruegel: Complete Edition of the Paintings* (Londres: Phaidon, 1955; 3ª edición, 1973).

Ludwig Münz, *Bruegel: The Drawings* (Londres: Phaidon, 1961).

19

VISIÓN Y VISIONES

La Europa católica, primera mitad del siglo XVII

Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura en Italia: 1600-1750* (Versión española de Margarita Suárez-Carreño. Madrid: 6ª edición, Cátedra, 1989).

Ellis Waterhouse, *Italian Baroque Painting* (Londres: Phaidon, 1962; 2ª edición, 1969).

Donald Posner, *Annibale Carracci: A Studi in the Reform of Italian Painting around 1590* (2 tomos, Londres: Phaidon, 1971).

Walter Friedländer, *Estudios sobre Caravaggio* (versión española de Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 1982).

Howard Hibbard, *Caravaggio* (Londres: Thames & Hudson, 1983*).

D. Stephen Pepper, *Guido Reni: A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text* (Oxford: Phaidon, 1984).

Anthony Blunt, *The Paintings of Poussin* (3 tomos, Londres: Phaidon 1966-1967).

Marcel Röthlisberger, *Obra pictórica completa de Claudio de Lorena* (Barcelona: Noguer, 1982).

Julius S. Held, *Rubens: Selected Drawings* (2 vols., Londres: Phaidon, 1959, 2ª edición en 1 vol., Oxford, 1986).

Julius S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue* (2 vols., Princeton U.P., 1980).

Corpus Rubenianum Ludwig Burchard (Londres: Phaidon; y Londres: Harvey Miller, 1968; 27 partes planificadas de las que se han publicado 15).

Michael Jaffé, *Rubens and Italy* (Oxford: Phaidon, 1977).

Christopher White, *Peter Paul Rubens: Man and Artists* (New Haven y Londres: Yale U.P., 1987).

Christopher Brown, *Van Dyck* (Oxford: Phaidon, 1982).

Jonathan Brown, *Velázquez: pintor y cortesano* (versión española de Fernando Villaverde. Madrid: 1ª edición, 3ª reimpresión, Alianza Editorial, 1992).

Enriqueta Harris, *Velázquez* (Vitoria: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialde, 1991).

Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura española* (Madrid: Nerea, 1991. Traducción de Javier Sánchez García-Gutiérrez).

20

El espejo de la naturaleza

Holanda, siglo XVII

Katharine Freemantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam* (Utrech: Dekker & Gumbert, 1959).

Bob Haak, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century* traducido al inglés por E, Williams-Freeman (Londres: Thames & Hudson, 1984).

Seymur Slive, *Frans Hals* (3 vols., Londres: Phaidon, 1970-4).

Seymur Slive, *Jacob van Ruisdael* (Nueva York: Abbeville, 1981).

Gary Schwarz, *Rembrandt: His Life, his Paintings* (Harmondsworth: Penguin, 1985*).

Jakob Rosemberg, *Rembrandt: Vida y alma* (versión española de Aurelio Martínez Benito. Madrid: Alianza Editorial, 1987).

A. Bredius, *Rembrandt: Complete Edition of the Paintings* (Viena: Phaidon, 1935; 4ª edición, revisada por Horst Gerson, Londres: Phaidon, 1971*).

Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt* (6 vols., Londres: Phaidon, 1954-7, edición revisada, 1973).

Christopher White y K.G. Boon, *Rembrandt's Etchings: An Illustrated Critical Catalogue* (2 vols., Amsterdam: Van Ghendt, 1969).

Christopher Brown, Jan Kelch y Pieter van Tiel, *Rembrandt: El maestro y su taller: pinturas* (Barcelona: Electa España, 1991).

Baruch D. Kirschenbaum, *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen* (Oxford: Phaidon, 1977).

Wolfgang Stechow, *Dutch Landscape Paiting of the Seventeenth Century* (Londres: Phaidon, 1966; 3ª edición, Oxford, 1981*).

Svetlana Alpers, *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII* (Madrid: Hermann Blume, 1987. Traducción de Consuelo Luca de Tena).

Lawrence Growing, *Vermeer* (Londres: Faber, 1952).

Albert Blankert, *Vermeer of Delft: Complete Edition of his Paintings* (Oxford: Phaidon, 1978).

John Michael Montias, *Vermeer and his Milieu* (Princeton U.P., 1989).

21

El poder y la gloria, I

Italia, segunda mitad del siglo XVII y siglo XVIII

Anthony Blunt, comp., *Baroque and Rococo Architecture and decoration* (Londres: Elek, 1978).

Anthony Blunt, *Borromini* (versión española de Fernando Villaverde. Madrid: 1ª edición, 1ª reimpresión , Alianza Editorial, 1987).

Rudolf Wittkower, *Gian Lonrenzo Bernini: el escultor del barroco romano* (edición revisada por Howard Hibbard, Thomas Martin y Margot Wittkower; versión española de Javier Miguélez García. Madrid: Alianza Editorial, 1990).

Robert Enggass, *The Paintings of Baiccio: Giovanni Battista Gaulli 1639-1709* (University Park: Pennsylvania State U.P., 1964).

Michael Levey, *Giambattista Tiepolo* (New Haven y Londres: Yale U.P., 1986).

Michael Levey, *Painting in Eighteenth Century Venice* (Londres: Phaidon, 1959, 3ª edición, New Haven y Londres: Yale U.P., 1994).

Julius S. Held y Donald Posner, *Seventeenth and Eigteenth Century Art* (Nueva York y Londres: Abrams, 1972).

22

El poder y la gloria, II

Francia, Alemania y Austria, final del siglo XVII y primera mitad del XVIII

G. Walton, *Louis XIV and Versailles* (Harmondsworth: Penguin, 1986).

Anthony Blunt, *Arte y arquitectura en Francia: 1500-1700* (versión española de Fernando Toda. Madrid: 3ª edición, Cátedra, 1992).

Henry-Russell Hitchcock, *Rococo Architecture in Southern Germany* (Londres: Phaidon, 1968).

Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe* (Harmondsworth: Penguin, 1965*).

Marianne Roland Michel, *Watteau: un artiste au XVIIIe siecle* (París: Flammarion, 1984).

Donald Posner, *Antoine Watteau* (Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1984).

23

LA EDAD DE LA RAZÓN

Inglaterra y Francia, siglo XVIII

Kerry Downes, *Sir Christopher Wren* (Londres: Granada, 1982).

Roland Paulson, *Hogarth: His Life, Art and Times* (2 vols., New Haven y Londres Yale U.P., 1971; edición abreviada a un vol., 1974*).

David Bindman, *Hogarth* (Londres: Thames & Hudson, 1981).

Ellis Waterhouse, *Reynolds* (Londres: Phaidon, 1873).

Nicholas Penny, comp. *Reynolds* (Londres: Royal Academy, 1986*).

John Hayes, *Gainsborough: Painting and Drawings* (Londres: Phaidon, 1974; reimpreso en Oxford, 1978).

John Hayes, *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough: A Critical Text and Catalogue Raisonné* (2 vols., Londres: Sotheby's, 1982).

John Hayes, *The Drawings of Thomas Gainsborough* (2 vols., Londres: Zwemmer, 1970).

John Hayes, *Thomas Gainsborough* (Londres: Tate Gallery, 1980*).

Georges Wildenstein, *Chardin*, (Zurich: Manesse, 1963).

Philip Conisbee, *Chardin* (Oxford: Phaidon, 1986).

H.H. Arnason, *The Sculptures of Houdon* (Londres: Phaidon, 1975).

Jean-Pierre Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard: Vie et oeuvre: catalogue complet des peintures* (Fribourg: Office du Livre, 1987).

Oliver Millard, *Zoffany and his Tribuna* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1967).

24

LA RUPTURA DE LA TRADICIÓN

Inglaterra, América y Francia, final del siglo XVIII y primera mitad del XIX

J. Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style* (Londres: John Murray, 1987).

J.D. Prown, *John Singleton Copley* (2 vols., Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1966).

Anita Brookner, *Jacques-Louis David* (Londres: Chatto & Windus, 1980*).

Paul Gassier y Juliet Wilson, *Vida y obra de Francisco Goya: reproducción de su obra completa: pinturas, dibujos y grabados* (prefacio de Enrique Lafuente Ferrari; edición dirigida por François Lachenal. Barcelona: Juventud, 1974).

Janis Tomlinson, *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces* (Madrid: Cátedra, 1993).

David Bidman, *William Blake, artista* (Móstoles: 1ª edición, SWAN, 1989. Traducción de Vicente López Folgado, Eugenio Haro Ibars y Luis Avantos Swan).

Martin Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake* (2 vols., New Haven y Londres: Yale U.P., 1981).

Martin Butlin y Evelin Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner, a catalogue* (2 vols., New Haven y Londres: Yale U.P., 1977; edición revisada, 1984*).

Andrew Wilton, *The Life and Work of J.M.W. Turner* (Londres: Academy, 1979).

Graham Reynolds, *The Late Paintings and Drwaings of John Constable* (2 vols., New Haven y Londres: Yale U.P., 1984).

Malcolm Cormack, *Constable* (Oxford: Phaidon, 1986).

Walter Friedländer, *De David a Delacroix* (Madrid: Alianza Editorial, 1989).

William Vaughan, *German Romantic Painting* (New Haven y Londres: Yale U.P., 1980*).

Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich* (Londres: Thames & Hudson, 1974; 4ª edición, Munich: Prestel, 1990).

Hugh Honour, *Neoclasicismo* (con una introducción al arte neoclásico en España de Pedro Navascues Palacio. Madrid: Xarait, 1992).

Hugh Honour, *El romanticismo* (versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid: 4ª reimpresión, Alianza Editorial, 1992).

Kenneth Clark, *La rebelión romántica: el arte romántico frente al clásico* (versión española de Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Alianza Editorial, 1990).

25

REVOLUCIÓN PERMANENTE

El siglo XIX

Robert Rosemblum, *Ingres* (Londres: Thames & Hudson, 1967).

Robert Rosemblum y H.W. Janson, *El arte del siglo XIX* (Madrid: Akal, 1994. Traducción de Beatriz Dorao Martínez-Romillo y Pedro López Borja de Quiroga).

Lee Johnson, *The Painting of Eugène Delacroix* (6 vols., Oxford U.P., 1981-9).

Michael Clark, *Corot and teh Art of Landscape* (Londres: British Museum, 1991).

Peter Galassi, *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition* (New Haven y Londres: Yale U.P., 1991).

Robert Herbert, *Millet* (París: Grand Palais; y Londres: Hayward Gallery, 1975*).

Courbet (París: Grand Palais; y Londres: Royal Academy, 1977*).

Linda Nochlin, *Realismo* (versión española de José Antonio Suárez. Madrid: Alianza Editorial, 1991).

Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti* (Oxford U.P., 1971).

Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenh Century* (Londres: Phaidon, 1971; reimpreso en New Haven y Londres: Yale U.P., 1986*).

Manet (París: Grand Palais; y Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1983).

John House, *Monet* (Oxford: Phaidon, 1977; 3ª edición, Londres, 1991*).

Paul Hayes Tucker, *Monet in the 90's: The Series Paintings* (New Haven y Londres: Yale U.P., 1989*).

Renoir (París: Grand Palais; Londres: Hayward Gallery; y Boston: Museum of Fine Arts, 1985*).

Pisarro (Londres: Hayward Gallery; París: Grand Palais; y Boston: Museum of Fine Arts, 1981*).

J. Hillier, *The Japanese Print: A New Approach* (Londres: Bell, 1960).

Richard Lane, *Hokusai: Life and Work* (Londres: Barrie & Jenkins, 1989).

Jean Sutherland Boggs y otros, *Degas* (París: Grand Palais; Otawa: National Gallery of Canada; y Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1988*).

John Rewald, *Historia del impresionismo* (Barcelona: Seix Barral, 1994. Traducción del francés por Josep Elias).

Robert L. Herbert, *El impresionismo: arte, ocio y sociedad* (Madrid: Alianza Editorial, 1989).

Albert Elsen, *Rodin: Sculptures and Drawings* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1963).

Catherine Lampert, *Rodin: Sculptures and Drawings* (Londres, Hayward Gallery, 1986*).

Andrew Maclaren Young, comp., *The Painting of James McNeill Whistler* (New Haven y Londres: Yale U.P., 1980).

K.E. Maison, *Honoré Daumier: Catalogue of the Paintings, Watercolours and Drawings* (2 vols., Londres: Thames & Hudson, 1968).

Quentin Bell, *Victorian Artist* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1967).

Graham Reynolds, *Victorian Painting* (Londres: Studio Vista, 1966).

26

EN BUSCA DE NUEVAS CONCEPCIONES

Final del siglo XIX

Robert Schmutzler, *El modernismo* (versión castellana de Felipe Ramírez Carro).

Roger Fry, *Cézanne: A Study of his Development* (Londres: Hogarth Press, 1927; nueva edición, Chicago U.P., 1989*).

William Rubin, *Cézanne: The Late Work* (Londres: Thames & Hudson, 1978).

John Rewald, *Cézanne: The Watercolours* (Londres: Thames & Hudson, 1983).

John Russell, *Seurat* (Londres: Thames & Hudson, 1965*).

Richard Thomson, *Seurat* (Oxford: Phaidon, 1985; reimpreso en 1990*).

Ronald Pickvance, *Van Gogh in Arles* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1984*).

Ronald Pickvance, *Van Gogh in Saint Remy and Auvers* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1986*).

Michel Hoog, *Gauguin* (Londres: Thames & Hudson, 1987).

Gauguin (París: Grand Palais; Chicago: Art Institute; y Washington: National Gallery of Art, 1988*).

Nicholas Watkins, *Bonnard* (Londres: Phaidon, 1994).

Götz Adriani, *Toulouse-Lautrc* (Londres: Thames & Hudson, 1987).

Götz Adriani, *Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin* (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1956; 3ª edición, Londres: Secker & Warburg, 1978*).

27

ARTE EXPERIMENTAL

Primera mitad del siglo XX

Robert Rosemblum, *Cubism and Twentieth Century Art* (Londres: Thames & Hudson, 1960; edición revisada, Nueva York: Abrams, 1992).

John Golding, *El cubismo: una historia y un análisis, 1907-1914* (versión española de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Bernard S. Myers, *Expressionism* (Londres: Thames & Hudson, 1963).

Walter Grosskamp, comp., *German Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture 1905-1985* (Londres: Royal Academy, 1985).

Hans Maria Wingler, *La Bauhaus: Weimer, Dessau, Berlín 1919-1933* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980).

H. Bayer, W. Gropius e I. Gropius, comps., *La Bauhaus 1919-1928* (Tenfen: Arthur Niggli, h. 1955).

William J.R. Curtis, *La arquitectura moderna desde el 1900* (Madrid: Hermann Blume, 1986. Traducción de Jorge Sainz Avia).

Norbert Lynton, *Historia del arte moderno* (Barcelona: Destino, 1988).

Robert Hughes, *El impacto de lo nuevo: los problemas de la utopía* (Londres: BBC TV, 1995).

William Rubin, comp., *«Primitivism» in 20th Century Art:*

Affinity of the Tribal and the Modern (2 vols., Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1984).

Reinhold Heller, *Munch: His Life and Work* (Londres: John Murray, 1984).

C.D. Zigrosser, *Prints and Drawings of Käthe Kolwitz* (Londres: Constable; y Nueva York: Dover, 1969).

Werner Haftmann, *Emil Nolde,* (Colonia: DuMont Buchverlag, 1978).

Richard Calvocoressi, comp., *Kokoschka: pintoras* (Barcelona: Polígrafa, 1992).

Peter Vergo, *Art in Vienna 1898-1918: Klimt, Kokoschka, Schiele and the their Contemporaries* (Londres: Phaidon, 1975; 3ª edición, 1993, reimpreso en 1994).

Paul Overy, *Kandinsky: The Language of the Eye* (Londres: Elek, 1969).

Hans K. Roethel y Joan B. Benjamin, *Kandinsky: catalogue raisonné of the Oil Paintings* (2 vols., Londres: Sotheby's, 1982-4).

Will Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work* (Nueva York: Abrams, 1958).

Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos* (Åbo: Academia, 1970).

Jack Flam, *Matisse: The Man and his Art, 1869-1918* (Londres: Thames & Hudson, 1986).

John Elderfield, comp., *Henri Matisse* (Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1992*).

Pablo Picasso: A Retrospective (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1980*).

Timothy Hilton, *Picasso* (Londres: Thames & Hudson, 1975*).

Richard Verdi, *Klee and Nature* (Londres: Zwemmer, 1984*).

Margaret Plant, *Paul Klee: Figures and Faces* (Londres: Thames & Hudson, 1978).

Ulrich Luckhard, *Lyonel Feininger* (Munich: Prestel, 1989).

Pontus Ultén, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi* (Milán, Mondadori, 1986).

John Milner, *Mondrian* (Londres: Phaidon, 1992).

Norbert Lynton, *Ben Nicholson* (Londres: Phaidon, 1993).

Susan Compton, comp., *British Art in the Twentieth Century: The Modern Movement* (Londres: Royal Academy, 1987).

Joan M. Marter, *Alexander Calder, 1898-1976* (Cambridge U.P., 1991).

Alan Bowness, comp., *Henry Moore: Sculptures and Drawings* (6 vols., Londres: Lund Humphries, 1965-7).

Susan Compton, comp., *Henry Moore* (Londres: Royal Academy, 1985).

Le Douanier Rousseau (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1985).

Susan Compton, comp., *Chagal* (Londres: Royal Academy, 1985).

David Sylvester, comp., *René Magritte, catalogue raisonné* (2 vols., Houston: The Menil Foundation; y Londres: Philip Wilson, 1992-3).

Yves Bonnefoy, *Giacometti* (Nueva York: Abbeville, 1991).

Robert Descharnes, *Dalí: la obra y el hombre* (Barcelona: Tusquets, 1981. Traducción de Carmen Artal).

Dawn Ades, *Salvador Dalí* (Barcelona: Folio, 198).

28

UNA HISTORIA SIN FIN

El triunfo de las vanguardias; otro cambio de marea; el pasado cambiante

John Elderfield, *Kurt Schwitters* (Londres: Thames & Hudson, 1985*).

Irving Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana: historia del expresionismo abstracto* (versión española de Javier Sánchez García-Gutiérrez. Madrid: Alianza Editorial, 1996).

Ellen G. Landau, *Jackson Pollock* (Londres: Thames & Hudson, 1989).

James Johnoson Sweeney, *Pierre Soulages* (Neuchâtel: Ides el Calendes, 1972).

Douglas Cooper, *Nicolas de Stäel* (Londres: Weidenfield & Nicholson, 1962).

Patrick Waldburg, Herbert Read y Giovanni de San Luzzaro, comps., *Marino Marini: l'opera completa* (Milán: Silvana, 1970).

Marilena Pasquali, comp., *Giorgo Morandi 1890-1964* (Londres: Electa, 1989).

Hugh Adams, *Art of the Sixties* (Oxford: Phaidon, 1978).

Charles Jecks y Maggie Keswick, *Architecture Today* (Londres: Academy, 1988).

Lawrence Growing, *Lucian Freud* (Londres: Thames & Hudson, 1982).

Naomi Rosenblum, *A World History of Photography* (Nueva York: Abbeville, 1989*).

Henri Cartier-Bresson, *Henri Cartier-Bresson: photographe* (París: Delpire, 1989).

Hockney on Photography: Conversations with Paul Joyce (Londres: Jonathan Cape, 1988).

Maurice Tuchman y Stephanie Barron, comps., *David Hockney: A Retrospective* (Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art; y Londres: Thames & Hudson, 1988).

Tablas cronológicas

Páginas 656-663

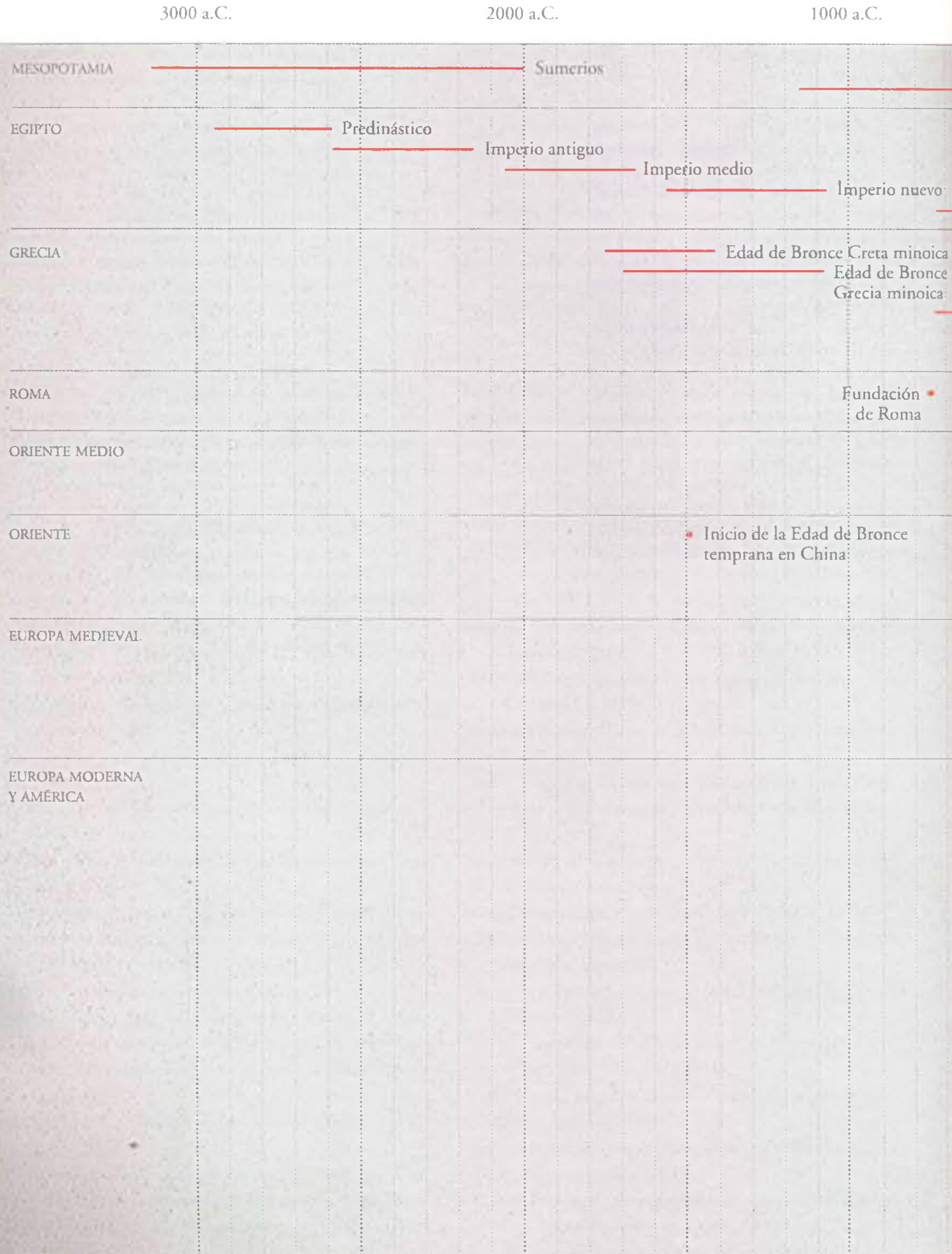
Los gráficos que vienen a continuación, que ya mencioné en el Prefacio de la decimotercera edición, tienen el propósito de facilitar las comparaciones de los intervalos de tiempo comprendidos por las épocas y estilos tratados en este libro. La Tabla 1 abarca los últimos 5.000 años (a partir de 3000 a.C.), por lo que, necesariamente, omite las pinturas rupestres prehistóricas.

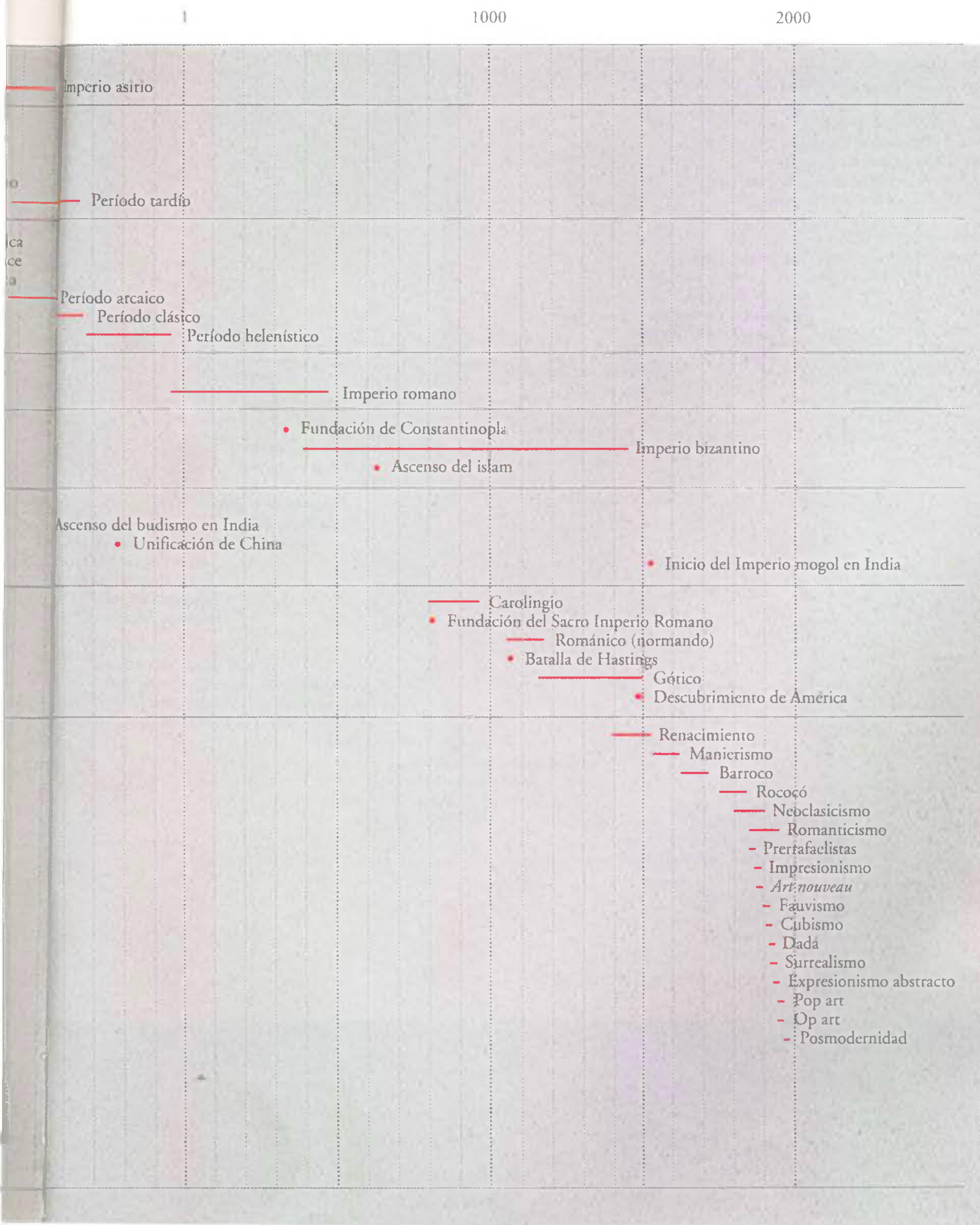
Los tres gráficos que componen las Tablas 2-4 muestran los 25 últimos siglos con más detalle. Debería observarse que en los gráficos que cubren los últimos 650 años se ha alterado la escala. Solamente se incluyen artistas y obras mencionadas en el texto. Lo mismo sucede, salvo raras excepciones, con la selección de hechos y personajes históricos que aparecen en la parte inferior de cada gráfico. En todos los gráficos, estas secciones históricas vienen impresas sobre un fondo gris.

Mapas

Páginas 664-669

Del mismo modo que los gráficos tienen el propósito de ayudar al lector a relacionar los sucesos y los nombres mencionados en este libro con el paso del tiempo, los mapas selectivos del mundo, de la cuenca mediterránea y de Europa occidental deberían ayudarle a situarse. Al estudiar los mapas, es bueno recordar que las características físicas del territorio han influido siempre sobre el curso de la civilización: las cadenas montañosas impedían la comunicación, los ríos navegables y las costas facilitaban el comercio, y las llanuras fértiles favorecían el crecimiento de las ciudades, muchas de las cuales han sobrevivido durante siglos a pesar de los cambios políticos que han afectado las fronteras, e incluso el cambio de los nombres de los países. Hoy, cuando los viajes aéreos prácticamente han acabado con las distancias, no debemos olvidar que los artistas que viajaban a estos centros de actividad artística en busca de oportunidades, o que se dirigían a Italia cruzando los Alpes buscando instrucción, generalmente lo hacían a pie.


3000 a.C.
2000 a.C.
1000 a.C.
MESOPOTAMIA
Sumerios
EGIPTO
Predinástico
Imperio antiguo
Imperio medio
Imperio nuevo
GRECIA
Edad de Bronce Creta minoica
Edad de Bronce
Grecia minoica
ROMA
Fundación
de Roma
ORIENTE MEDIO
ORIENTE
Inicio de la Edad de Bronce
temprana en China
EUROPA MEDIEVAL
EUROPA MODERNA
Y AMÉRICA


1
1000
2000
Imperio asirio
Período tardío
Período arcaico
Período clásico
Período helenístico
Imperio romano
Fundación de Constantinopla
Imperio bizantino
Ascenso del islam
Ascenso del budismo en India
Unificación de China
Inicio del Imperio mogol en India
Carolingio
Fundación del Sacro Imperio Romano
Románico (normando)
Batalla de Hastings
Gótico
Descubrimiento de América
Renacimiento
Manierismo
Barroco
Rococó
Neoclasicismo
Romanticismo
Prerrafaelistas
Impresionismo
Art nouveau
Fauvismo
Cubismo
Dada
Surrealismo
Expresionismo abstracto
Pop art
Op art
Posmodernidad

500 a.C. 400 a.C. 300 a.C. 200 a.C. 100 a.C. 1 100 200 300 400

— Vasos de «figuras negras»
— Vasos de «figuras rojas»
• *Auriga* de bronce, Delfos
• *Templo de Zeus*, Olimpia
• Mirón: *El discóbolo*
• Ictino: El Partenón
• Fidias: *Atenea Partenos*
• Friso del Partenón
• El Erecteion
• *Diosa de la victoria*
• *Estela funeraria de Hegeso*
• Invención del orden corintio
• *Apolo de Belvedere*
• Praxiteles: *Hermes con Dionisos joven*
• *Tumbas reales*, Vergina
• Lisipo: *Cabeza de Alejandro Magno*
• Ejército de terracota chino
• *Venus de Milo*
• *Laocoonte y sus hijos*
• *Altar de Zeus*, Pérgamo
• Arco de triunfo de Tiberio
• Pinturas de Pompeya
• El Coliseo
• *Columna de Trajano*
• El Panteón
— Pinturas de sepulcros chinos
— Pinturas de las catacumbas roman
• Sinagoga de Dura-Europos, Mesopotami

• Nacimiento de Buda
— Pericles
• Muerte de Confucio
• Muerte de Sócrates
— Alejandro Magno
— Teócrito (poeta)
• Grecia pasa a ser provincia romana
• Julio César en Britania
• Fin de la República romana, inicio del Imperio romano
— Tiberio
• Pompeya destruida
— Trajano
— Constanti
• Iglesia cristiana establecida
• Fundació

500 600 700 800 900 1000 1100 1200 1300 1400

- Mosaicos, catedral de Monreale
- Catedral de Chartres, pórtico no
- Catedral de Amiens, nave
- Sainte-Chapelle, París
- Kao K'o-kung
- † Matthew Paris
- Duccio
- Pisano: Púlpito del baptisterio, I
- Esculturas de la catedral de Naumburg
- Giotto
- Martini
- Palacio Ducal, Venecia
- *Salterio de la reina María*

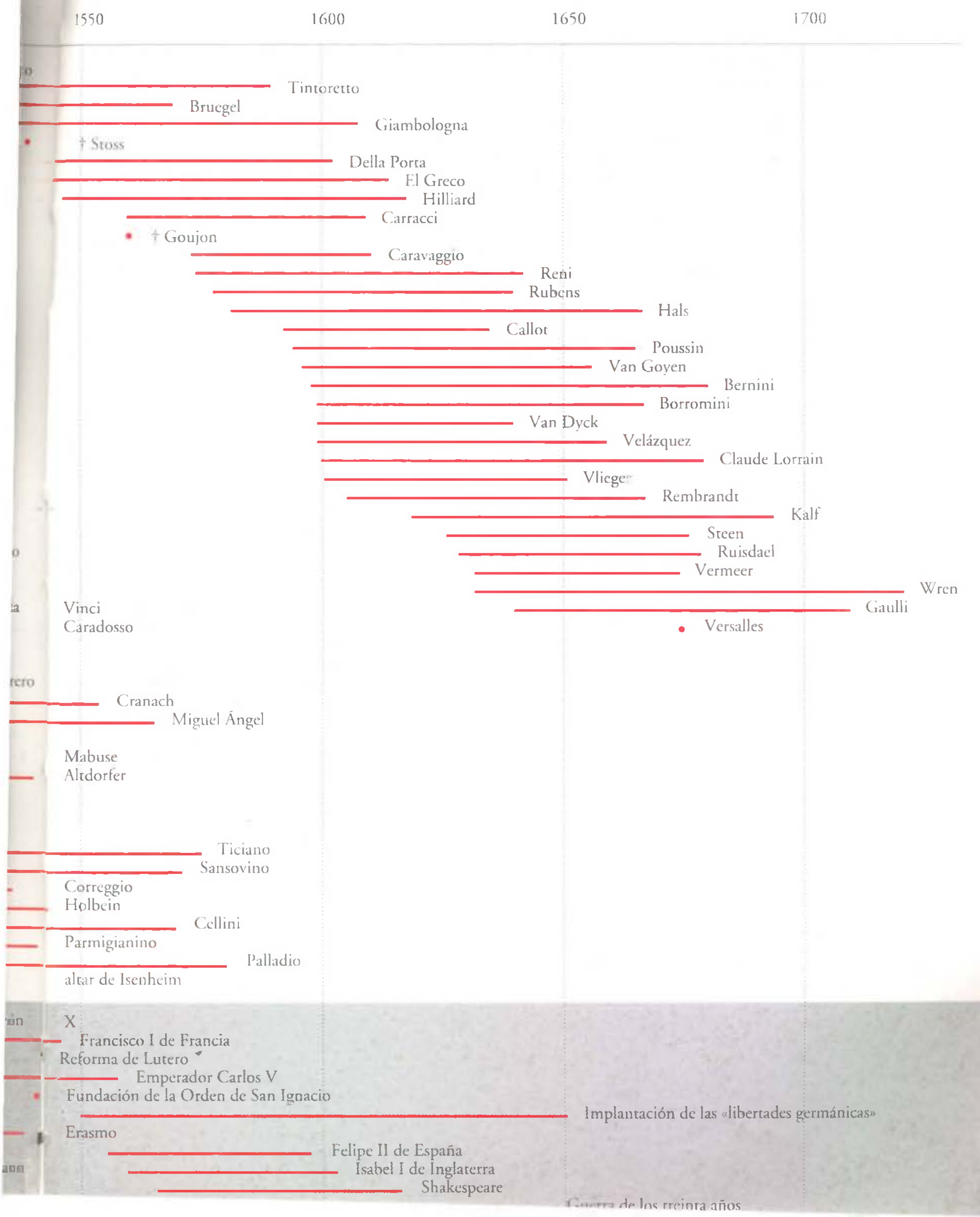
- Ku K'ai-chi
- Sarcófago de Junius Bassus
- *Retrato de un magistrado de Afrodisias*
- Mosaicos, S. Apollinare Nuovo, Rávena
- S. Apollinare in Classe, Rávena
- *Evangeliario de Lindisfarne*
- Evangelios de Carlomagno
- Catedral de Aquisgrán
- Descubrimiento de Oseberg
- *Libro de los evangelios*, de Otto III
- Iglesia de Earls Barton
- Puertas de bronce de Hildesheim
- Liu Ts'ai
- *Tapiz de Bayeux*
- Catedral de Durham, inicio
- Candelabro de Gloucester
- Reiner van Huy: *Pila bautismal*
- Ma Yüan
- Notre-Dame, París, inicio
- St.-Trophime, Arles

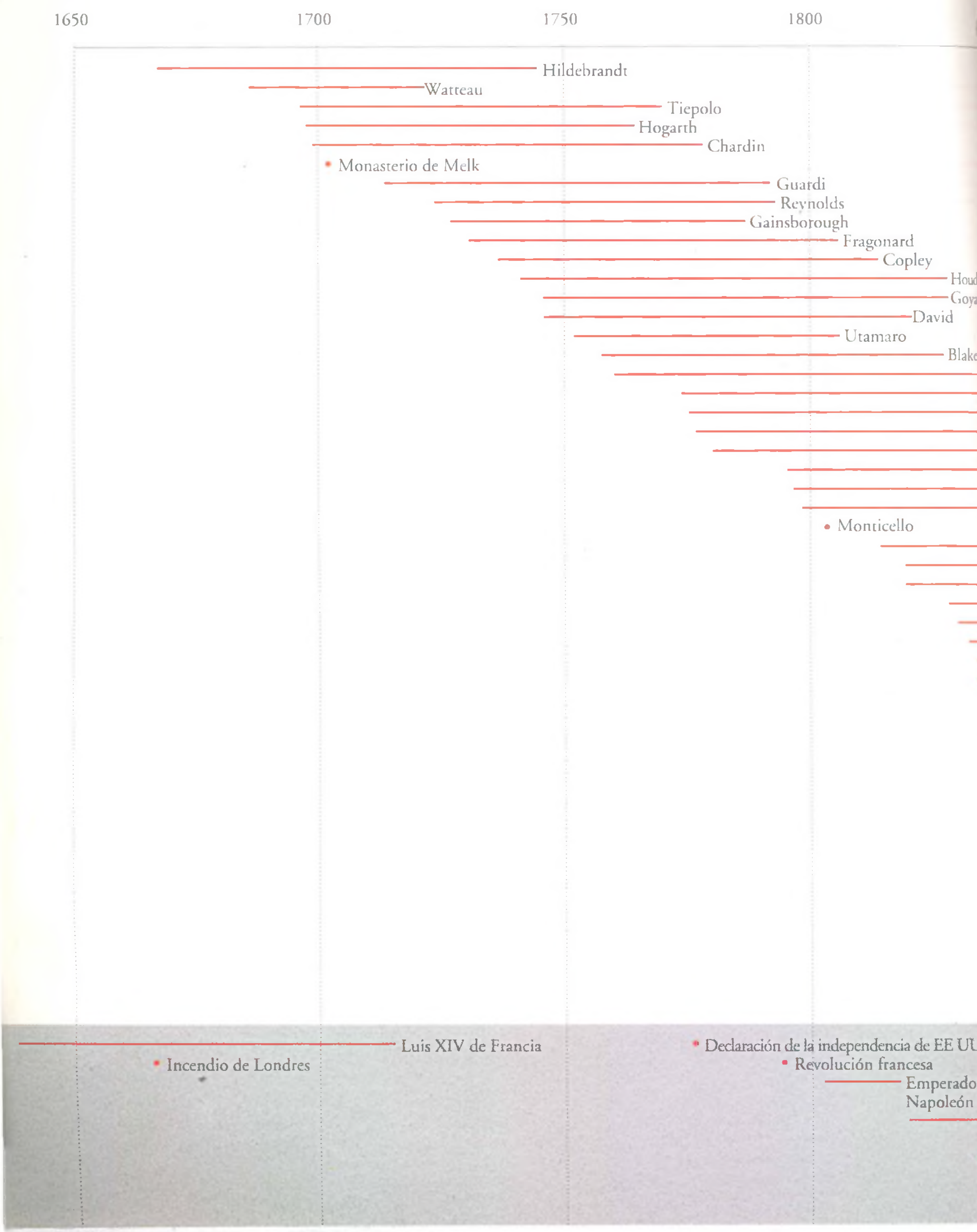
- Invasiones vikingas en Britania
- Carlomagno, primer emperador del Sacro Imperio Romano
- Batalla de Hastings
- Primera cruzada
- Carta Magna
- Dante
- de Constantinopla
- Rávena capital imperial
- Petrarc
- Papad Aviño
- Fin del Imperio romano
- Mahoma

1350 1400 1450 1500

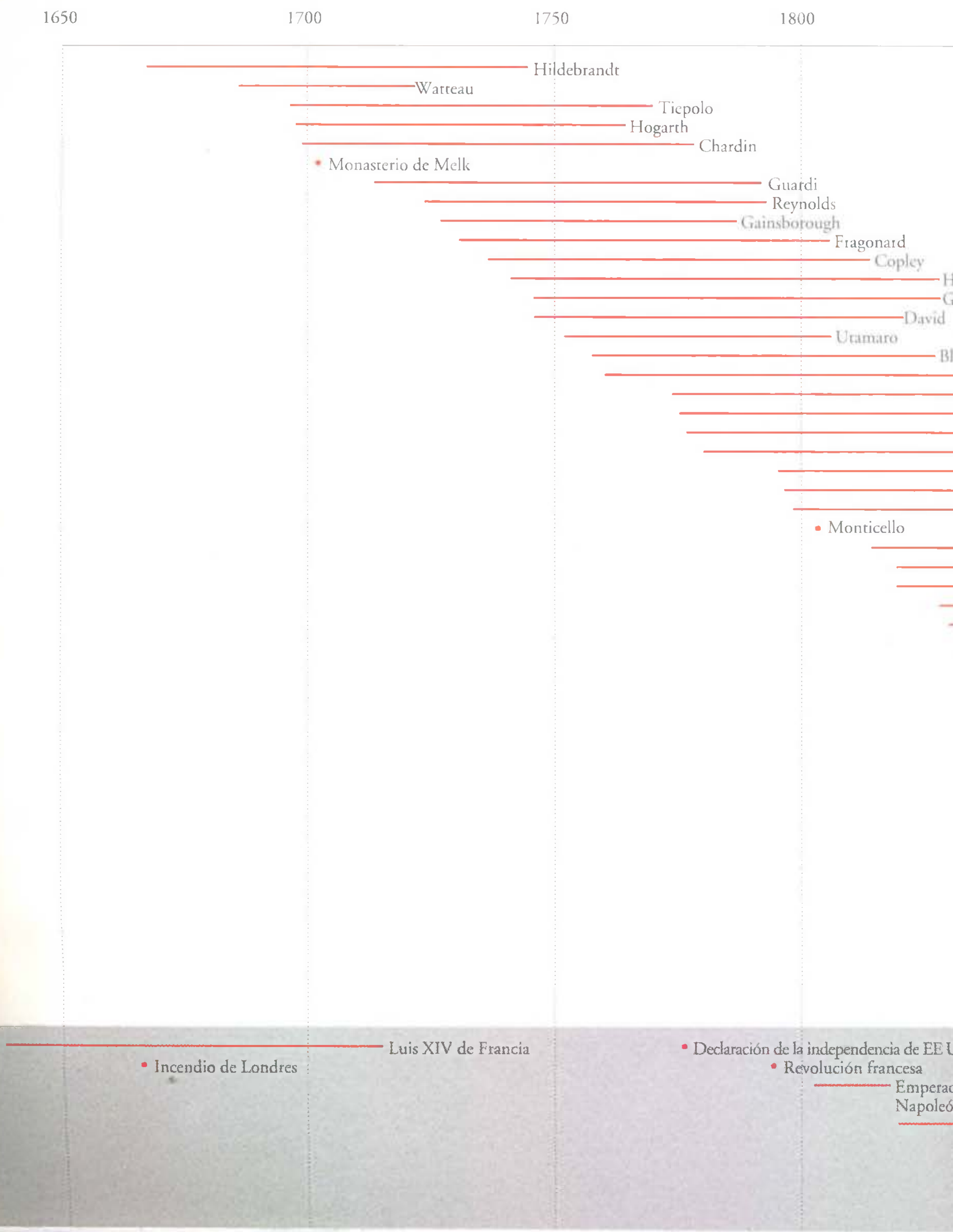
Parler
† El Bosco
Brunelleschi
Alhambra, Granada
Ghiberti
Donatello
Fra Angélico
Van Eyck
Díptico de Wilton
Uccello
Pisanello
Van der Weyden
Witz
Masaccio
Alberti
Sluter: *La fuente de Moisés*, Dijón
Hermanos De Limburgo, *Las muy ricas horas del duque de Berry*
Lochner
Piero della Francesca
Fouquet
Gozzoli
Mantegna
Bellini
Pollaiuolo
Verrocchio
Bramante
Botticelli
Perugino
Capilla del King's College
Ghirlandaio
Leonardo da
Schongauer
Zuccaro
Durero
Giorgione
† Van der Goes
Palacio de Justicia, Ruán
Rafael
Grünewald:

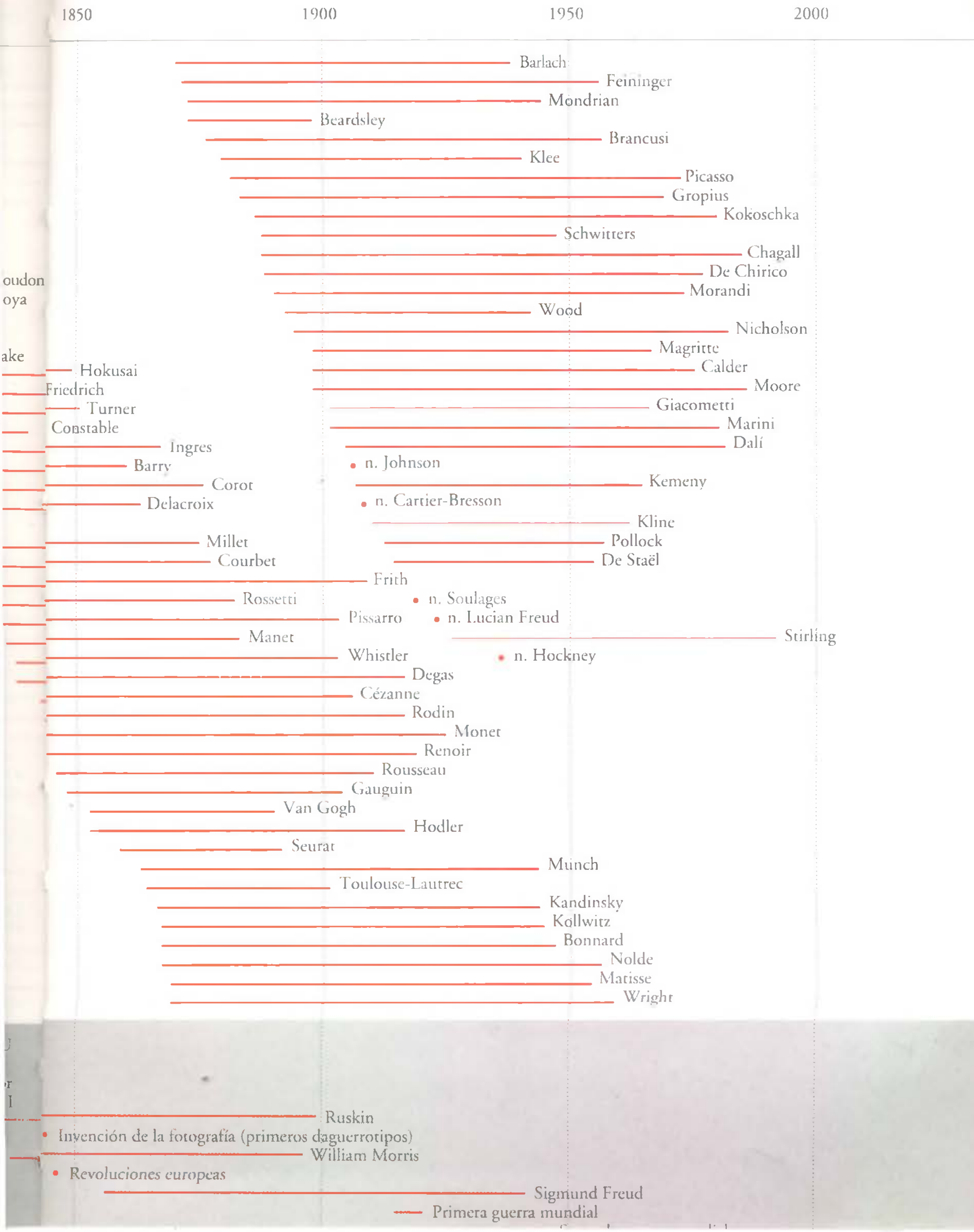
Chaucer
Papa León
Ricardo II de Inglaterra
Gutenberg
Lutero
Invención de técnicas de grabado en madera
Caída de Constantinopla
Lorenzo de Médicis
Colón llega a América
Maximiliano
Papa Julio II


1550
1600
1650
1700
Tintoretto
Bruegel
Giambologna
† Stoss
Della Porta
El Greco
Hilliard
Carracci
† Goujon
Caravaggio
Reni
Rubens
Hals
Callot
Poussin
Van Goyen
Bernini
Borromini
Van Dyck
Velázquez
Claude Lorrain
Vlieger
Rembrandt
Kalf
Steen
Ruisdael
Vermeer
Wren
Vinci
Gaulli
Caradosso
Versalles
Cranach
Miguel Ángel
Mabuse
Altdorfer
Ticiano
Sansovino
Correggio
Holbein
Cellini
Parmigianino
Palladio
altar de Isenheim
X
Francisco I de Francia
Reforma de Lutero
Emperador Carlos V
Fundación de la Orden de San Ignacio
Implantación de las «libertades germánicas»
Erasmo
Felipe II de España
Isabel I de Inglaterra
Shakespeare


1650
1700
1750
1800
Hildebrandt
Watteau
Tiepolo
Hogarth
Chardin
Monasterio de Melk
Guardi
Reynolds
Gainsborough
Fragonard
Copley
Houdon
Goya
David
Utamaro
Blake
Monticello
Luis XIV de Francia
Incendio de Londres
Declaración de la independencia de EE UU
Revolución francesa
Emperador Napoleón I

1850
1900
1950
2000
Barlach
Feininger
Mondrian
Beardsley
Brancusi
Klee
Picasso
Gropius
Kokoschka
Schwitters
Chagall
De Chirico
Morandi
Wood
Nicholson
Magritte
Calder
Moore
Giacometti
Marini
Dalí
n. Johnson
Kemeny
n. Cartier-Bresson
Kline
Pollock
De Staël
Houdon
Goya
Hokusai
Friedrich
Turner
Constable
Ingres
Barry
Corot
Delacroix
Millet
Courbet
Frith
Rossetti
n. Soulages
Pissarro
n. Lucian Freud
Manet
Stirling
Whistler
n. Hockney
Degas
Cézanne
Rodin
Monet
Renoir
Rousseau
Gauguin
Van Gogh
Hodler
Seurat
Munch
Toulouse-Lautrec
Kandinsky
Kollwitz
Bonnard
Nolde
Matisse
Wright
Ruskin
Invención de la fotografía (primeros daguerrotipos)
William Morris
Revoluciones europeas
Sigmund Freud
Primera guerra mundial


1650
1700
1750
1800
Hildebrandt
Watteau
Tiepolo
Hogarth
Chardin
Monasterio de Melk
Guardi
Reynolds
Gainsborough
Fragonard
Copley
David
Utamaro
Monticello
Luis XIV de Francia
Incendio de Londres
Declaración de la independencia de EE U
Revolución francesa
Emperac
Napoleó

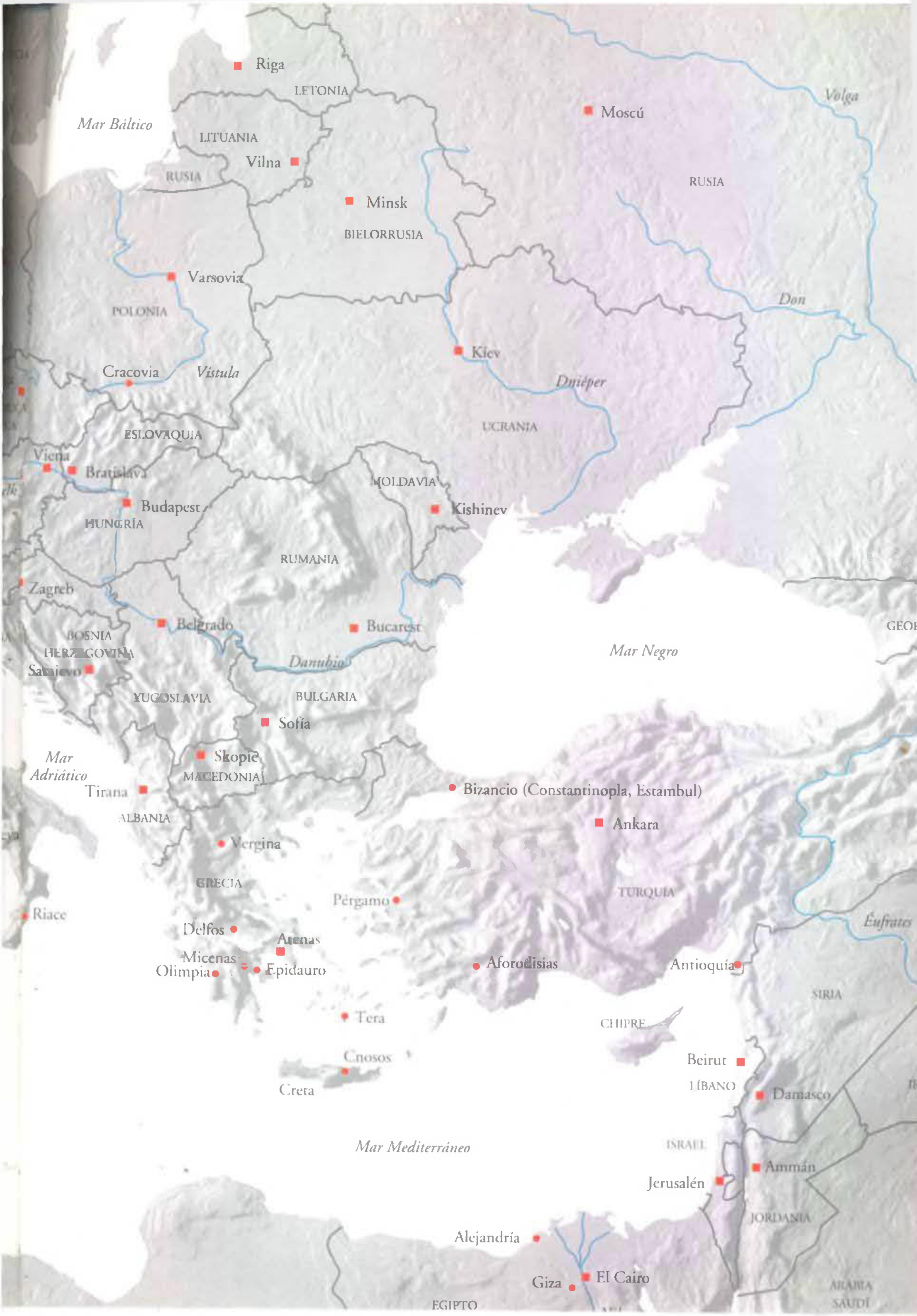


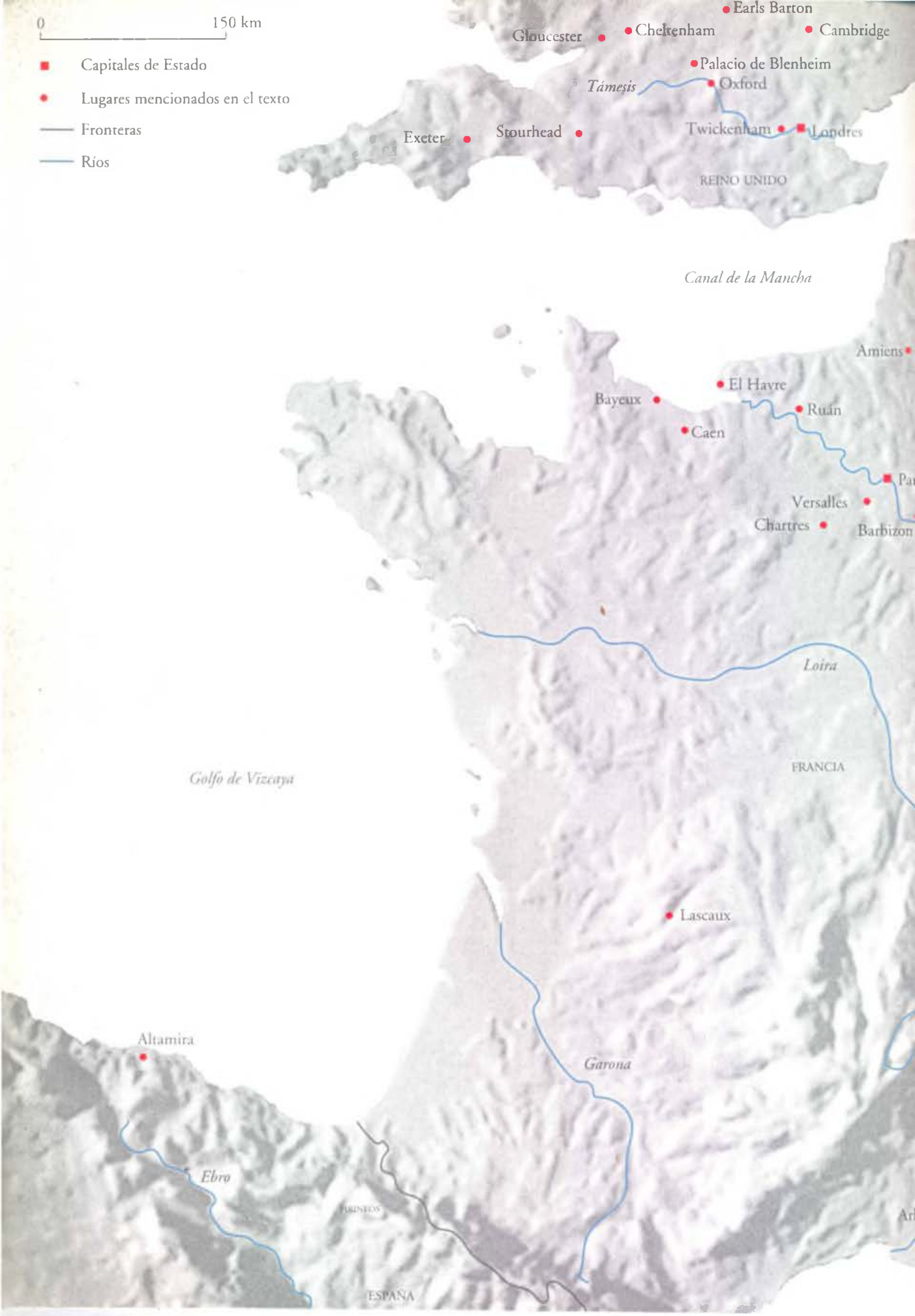
1850
1900
1950
2000
Barlach
Feininger
Mondrian
Beardsley
Brancusi
Klee
Picasso
Gropius
Kokoschka
Schwitters
Chagall
De Chirico
Morandi
Wood
Nicholson
Magritte
Calder
Moore
Giacometti
Marini
Dalí
n. Johnson
Kemeny
n. Cartier-Bresson
Kline
Pollock
De Staël
oudon
oya
ake
Hokusai
Friedrich
Turner
Constable
Ingres
Barry
Corot
Delacroix
Millet
Courbet
Frith
Rossetti
n. Soulages
Pissarro
n. Lucian Freud
Stirling
Manet
Whistler
n. Hockney
Degas
Cézanne
Rodin
Monet
Renoir
Rousseau
Gauguin
Van Gogh
Hodler
Seurat
Munch
Toulouse-Lautrec
Kandinsky
Kollwitz
Bonnard
Nolde
Matisse
Wright
Ruskin
Invención de la fotografía (primeros daguerrotipos)
William Morris
Revoluciones europeas
Sigmund Freud
Primera guerra mundial

Capitales y ciudades principales
Lugares mencionados en el texto
Fronteras
Ríos
GROENLANDIA
ALASKA
CANADÁ
Vancouver
Montreal
Misuri
Oak Park
(Parque de los robles)
Nueva York
Washington
San Francisco
ESTADOS UNIDOS
Los Ángeles
Misisipí
Monticello
Nueva Orleans
MÉXICO
Ciudad de México
Océano Atlántico
Lagos
Amazonas
PERÚ
Lima
BRASIL
TAHITÍ
Océano Pacífico
Río de Janeiro
Paraná
Buenos Aires
ARGENTINA

FINLANDIA
SUECIA
San Petersburgo
Estocolmo
RUSIA
Volga
Vladivostok
Pekín
Río Amarillo
JAPÓN
Tokio
IRÁN
CHINA
Hsian
Nankín
Shangai
Yangtsé
ARABIA
SAUDI
Delhi
Ganges
Bombay
INDIA
Hong Kong
Océano Pacífico
Nilo
MALASIA
Singapur
KENIA
Congo
Nairobi
PAPÚA
NUEVA
GUINEA
INDONESIA
Océano Índico
AUSTRALIA
SURÁFRICA
Perth
Sidney
Ciudad de El Cabo
Melbourne
Wellington
ANTARTIDA

0
450 km
Capitales de Estado
Lugares mencionados en el texto
Fronteras
Ríos
Lindisfarne
Durham
IRLANDA
Dublín
DINAMARCA
Copenhague
Mar del Norte
REINO UNIDO
Londres
Amsterdam
PAÍSES BAJOS
Berlín
Elba
BÉLGICA
Bruselas
Colonia
ALEMANIA
Océano Atlántico
París
Sena
Rin
Praga
Loira
Danubio
Basilea
Berna
FRANCIA
AUSTRIA
Altamira
Ródano
Milán
Liubliana
Po
Ebro
Arlés
Florencia
PORTUGAL
Madrid
Lisboa
Tajo
Toledo
ESPAÑA
Roma
ITALIA
Nápoles
Herculano
Granada
Mar Mediterráneo
Argel
Monreale
Rabat
Túnez
MARRUECOS
ARGELIA
TÚNEZ
Trípoli
LIBIA


Riga
LETONIA
Mar Báltico
Moscú
Volga
LITUANIA
Vilna
RUSIA
RUSIA
Minsk
BIELORRUSIA
Varsovia
POLONIA
Don
Kiev
Cracovia
Vístula
Dniéper
UCRANIA
ESLOVAQUIA
Viena
Bratislava
MOLDAVIA
Budapest
Kishinev
HUNGRÍA
RUMANIA
Zagreb
Belgrado
Bucarest
BOSNIA
HERZEGOVINA
Mar Negro
Danubio
Sarajevo
YUGOSLAVIA
BULGARIA
Sofía
Mar
Adriático
Skopie
MACEDONIA
Tirana
Bizancio (Constantinopla, Estambul)
ALBANIA
Ankara
Vergina
GRECIA
TURQUIA
Pérgamo
Riace
Éufrates
Delfos
Atenas
Micenas
Olimpia
Epidauro
Afrodisias
Antioquía
SIRIA
Tera
CHIPRE
Cnosos
Beirut
Creta
LÍBANO
Damasco
Mar Mediterráneo
ISRAEL
Ammán
Jerusalén
JORDANIA
Alejandría
Giza
El Cairo
ARABIA
SAUDÍ
EGIPTO


0
150 km
Capitales de Estado
Lugares mencionados en el texto
Fronteras
Ríos
Earls Barton
Gloucester
Cheltenham
Cambridge
Palacio de Blenheim
Támesis
Oxford
Exeter
Stourhead
Twickenham
Londres
REINO UNIDO
Canal de la Mancha
Amiens
El Havre
Bayeux
Ruán
Caen
Versalles
Chartres
Barbizon
Loira
FRANCIA
Golfo de Vizcaya
Lascaux
Altamira
Garona
Ebro
ESPAÑA

Elba
Berlín
Haarlem
Amsterdam
Leiden
La Haya
Delft
PAÍSES BAJOS
Hildesheim
Dessau
Hertogenbosch
Brujas
Amberes
Gante
Bruselas
Colonia
Naumburgo
Tournai
Aquisgrán
(Aix-la-Chabelle)
Lieja
BÉLGICA
ALEMANIA
Reims
Rin
LUXEMBURGO
Aschaffenburgo
Pommersfelden
Nuremberg
Regensburgo
Estrasburgo
Danubio
Sena
Augsburgo
Colmar
Munich
Murbach
Dijón
Basilea
Berna
SUIZA
Ginebra
Ródano
Milán
Po
ITALIA
Vicenza
Venecia
Padua
Mantua
Orange
Aviñón
Génova
Parma
Bolonia
Aix-en-Provence
Rávena
Carrara

DIRECTORIO DE MUSEOS Y GALERÍAS DE LAS ILUSTRACIONES

Los números hacen referencia a los de las ilustraciones.

Alemania

Aquisgrán
Catedral 104.

Berlín
Museo Nacional, colección Pérgamo: *Altar de Zeus* 68.
Museo Nacional, Gabinete de Estampas: Durero, *Retrato de su madre* 2.
Museo Nacional, Galería de Pintura: Cranach, *Descanso durante la huida a Egipto* 226; Fouquet, *El caballero Estienne... con san Esteban* 178; Holbein, *Georg Gisze, mercader alemán en Londres* 243; Rubens, *Virgen y Cristo niño entronizados, con santos* 256.
Museo Nacional, Museo Etnológico: Máscara de danza inuit de Alaska 28; Tláloc, dios azteca de la lluvia 30.
Museo Nacional, Sección Egipcia: *Akenatón y Nefertiti con sus hijos* 40; *Amenofis IV* (Akenatón) 39.

Colonia
Wallraf-Richartz-Museum: Lochner, *La Virgen y el Cristo niño en una rosaleda* 176.

Darmstadt
Schlossmuseum: Holbein, *La Virgen y el Cristo niño con la familia del burgomaestre Meyer* 240.

Dessau
La Bauhaus 365.

Dresde
Galería de Pintura de Maestros Antiguos: Correggio, *La natividad* 215.

Duisburgo
Museo Wilhelm Lehmbruck: Kokoschka, *Niños jugando* 371.

Hildesheim
Catedral: *Adán y Eva después de la caída* 108.

Munich
Antigua Colección Nacional y Gliptoteca: Eutímedes, *Guerrero ciñendo la armadura* 49.
Antigua Pinacoteca: Altdorfer, *Paisaje* 227; Murillo, *Golfillos* 3; Perugino, *La Virgen apareciéndose a san Bernardo* 202.
Biblioteca Nacional Bávara: *El Cristo lavando los pies a los apóstoles* 107.
Pinacoteca Moderna: Friedrich, *Paisaje de las montañas de Silesia* 326; Manet, *Claude Monet pintando en su barco-estudio* 337.

Naumburgo
Catedral: *Ekkehart y Uta* 130.

Pommersfelden
Castillo 295.

Potsdam
Palacio Institucional y Jardines, Sanssouci: Caravaggio, *La incredulidad de santo Tomás* 252.

Stuttgart
Biblioteca Comarcal de Württemberg: *La anunciación* 119; *Santos Gereón, Vilimaro, Gall y el martirio de santa Úrsula con sus 11.000 vírgenes* 120.

Austria

Melk
Monasterio 296-297.

Viena
Galería Albertina: Bruegel, *El pintor y el comprador* 245; Durero, *Hierbas en un prado* 221; Durero, *Liebre* 9; Rafael, Cuatro estudios para *La Virgen del prado* 18; Rembrandt, *Elefante* 10; Rubens, *Retrato de su hijo Nicolás* 1.
Museo de Arte Histórico: Bruegel, *Boda aldeana* 246-247; Cellini, *Salero* 233; Cabeza-retrato 32; Rafael, *La Virgen del prado* 17; Rembrandt, *Autorretrato* 273; Rubens, *Autorretrato* 258; *San Mateo* 105; Velázquez, *El príncipe Felipe Próspero de España* 267.
Palacio Belvedere 293-294.

Bélgica

Amberes
Real Museo de Bellas Artes: Memling, *Ángel* 6.

Brujas
Antigua Cancillería (Le Greffe) 219.
Groeningemuseum: Van der Goes, *La muerte de la Virgen* 180-181.

Bruselas
Biblioteca Real: Le Tavernier, página de la dedicatoria de *Las conquistas de Carlomagno* 177.
Hotel Tassel 349.
Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica: David, *Marat asesinado* 316.

Gante
Catedral de St. Bavo: Van Eyck, *El altar de Gante* 155-157.

Lieja
St.-Barthélemy: Reiner van Huy, *Pila bautismal* 118.

Tournai
Catedral 112.

China

Hsian
Ejército de terracota 411-412.

Nankín
Tumba de Xiao Jing 94.

Provincia de Shantung
Tumba de Wu Liang-tsé 93.

Dinamarca

Copenhague
Museo Estatal de Arte: Pannini, *Interior del Panteón* 75.

Egipto

El Cairo
Museo Egipcio: *Retrato de Hesire* 34; *Tutankamón y su esposa* 42.

España

Altamira
Pintura rupestre 19.

Granada
Alhambra: Patio de los Leones 90.

Madrid
Museo del Prado: El Bosco, *Paraíso e Infierno* 229-230; Goya, *El rey Fernando VII en un campamento* 318-319; Velázquez, *Las meninas* 265-266; Van der Weyden, *El descendimiento de la cruz* 179.

Estados Unidos

Boston
Biblioteca Pública: Copley, *Carlos I exigiendo la entrega de los cinco miembros inculpados de la Cámara de los Comunes, 1641* 315.
Museo de Bellas Artes: El Greco, *El hermano Hortensio Félix Paravicino* 239.

ÍNDICE

Los términos técnicos y los movimientos artísticos aparecen en *cursiva*. Los números en **negrita** hacen referencia a las ilustraciones.

I

J

K

L

S

La HISTORIA del ARTE

CONTADA POR E. H. GOMBRICH

La historia del arte es una de las obras sobre arte más famosas jamás publicadas. Durante más de cuarenta años ha sido la más importante como introducción al tema en su totalidad: desde las primeras pinturas de "las cuevas" hasta el arte experimental contemporáneo. Lectores de todas las edades y procedencias supieron hallar en el profesor Gombrich a un auténtico maestro, en quien se combinan el conocimiento y la sabiduría con un don único para comunicar de manera directa su profundo fervor por las obras de arte objeto de su estudio.

La historia del arte debe su amplia difusión a lo directo y espontáneo de su estilo, así como a la clara exposición del autor, quien afirma que su propósito es "ordenar inteligiblemente el caudal de nombres, períodos y estilos que colman las páginas de obras más ambiciosas". Esto, unido a su perspicacia en cuanto a la psicología de las artes visivas, nos permite contemplar la historia del arte como "un continuo fluir e intercambio de tradiciones, en los que cada obra refiere al pasado y apunta hacia el futuro en una vívida cadena que vincula, incluso, a nuestra época con la de las pirámides". En su nuevo formato, la 16ª. edición de esta obra, ya clásica, ahora ampliada en 141 páginas, mantiene su criterio progresivo ante las generaciones venideras, a la vez que sigue siendo la primera fuente de información para los recién llegados al mundo del arte.

ISBN 968-13-3200-8

7 509991 204891